

# **Der Mythos von der vollkommen geschaffenen Kunst**

Erfundene Traditionen und ihre Integration  
in Nō und Kyōgen mit Schwerpunkt  
auf der japanischen Moderne

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades  
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität  
München

vorgelegt von  
Jan Schumacher  
aus  
Freising

2014

**Erstgutachter:** Prof. Dr. Michael Gissenwehler (Theaterwissenschaft)

**Zweitgutachter:** Prof. Dr. Peter Pörtner (Japanologie)

**Termin der Disputation:** 22. Januar 2015, 10 Uhr

*Jan Schumacher*

# **Der Mythos von der vollkommen geschaffenen Kunst**

Erfundene Traditionen und ihre Integration  
in Nō und Kyōgen mit Schwerpunkt  
auf der japanischen Moderne



Zugl.: Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2015

**Bibliografische Information  
der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86205-436-7

© IUDICIUM Verlag GmbH München 2017  
Alle Rechte vorbehalten  
Umschlaggestaltung: Harald Bauer, Surberg  
Druck: ROSCH-BUCH Druckerei GmbH, Scheßlitz  
Printed in Germany

[www.iudicium.de](http://www.iudicium.de)

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>1. EINLEITUNG</b>	11
<b>2. BEGRIFFSERKLÄRUNG</b>	18
2.1 Allgemeine Grundbegriffe	18
2.1.1 Entwicklung	18
2.1.2 Fortschritt, Stagnation und Rückschritt	19
2.2 Anmerkungen zu der Verwendung der japanischen Sprache	19
2.2.1 Umschrift japanischer Schriftzeichen und Personennamen – Regel und Ausnahmen (nach dem revidierten Hepburn-System)	19
2.2.2 Übersetzung der Titel japanischer Stücke	21
2.3 „Kansei saretā“ – Kan’ami, Zeami und eine vollendete Kunst	21
2.4 Kurze Einführung in mein Verständnis einiger Begriffe des Nō/Kyōgen und ihre Verwendung	22
2.4.1 Zu der Verwendung der Begriffe Nō, Kyōgen, Nō/Kyōgen, Sarugaku und Nōgaku in dieser Studie	22
2.4.2 Zu der Bezeichnung von Nō- und Kyōgen-Spielern	23
2.4.3 Handwerk und Kunst in Sarugaku, Nō und Kyōgen	24
2.4.4 Entwicklung in einem Handwerk	25
2.5 Goryū San’yaku – fünf Schulen, drei Pflichten	26
2.6 Zeamis Schriften – Überblick über die Editionen, auf die verwiesen wird	27
2.7 Hinweise und Listen zu der japanischen Geschichte	28
2.7.1 Die Kansai- und die Kantō-Region	28
2.7.2 Japanische Zeitrechnung	29
2.7.3 Die Shōgun von den Ashikaga bis zu dem letzten Tokugawa-Shōgun	30
2.8 Zur Orientierung: eine Karte des Kaiserreichs	31
<b>3. ERFUNDENE TRADITIONEN</b>	32
3.1 Entwicklung des Begriffs von 1983 bis heute	33
3.1.1 Eric Hobsbawm stellt die „invented traditions“ vor (1983)	35
3.1.2 Erfundene Traditionen in der Japanologie	41
3.1.3 Eric Rath und Erfundene Traditionen in der Theaterwissenschaft	46
3.1.4 Schlussbemerkung	47
3.2 Tradition und Moderne in Japan zwischen 1853 und 1945	48
3.2.1 „Raus mit dem Alten, rein mit dem Neuen“	49
3.2.2 Die Suche nach dem neuen Japan	53
3.2.3 Koexistenz von altem und neuem Japan bis in die 1930er Jahre	60

3.2.4	Sarugaku und Kyōgen werden zu Nōgaku	63
3.2.5	Zu dem Paradox der japanischen traditionellen Theaterkünste	64
3.3	Schlussbemerkung	66
<b>4.</b>	<b>GLAUBENSSYSTEME IM NŌ/KYŌGEN</b>	68
4.1	Shikigaku („rituelles Theater“ oder „zeremonielles Theater“)	69
4.2	Konfuzianismus in Nō und Kyōgen	80
4.3	Buddhistischer Einfluss in Nō und Kyōgen	81
4.3.1	Buddhismus und Nō	81
4.3.2	Buddhismus und Kyōgen	83
4.3.3	Zen-Buddhismus	84
4.4	Okina	86
4.4.1	„Okina ist und ist nicht Nō“	86
4.4.2	„Okina“ als kultisches Theater	88
4.4.3	„Okina“ heute	91
4.4.4	„Manhattan Okina“	92
4.4.5	Sanbasō	93
4.4.6	Schlussbemerkung	93
4.5	Exorzismen in Nō und Kyōgen	93
4.6	Christliche Elemente in Nō und Kyōgen nach der Meiji-Restauration	95
<b>5.</b>	<b>ENTWICKLUNGEN DES BÜHNENRAUMS SEIT DEM 12. JAHRHUNDERT</b>	98
5.1	Einführung	99
5.1.1	Geschichte der Sarugaku-Bühne vor der Meiji-Restauration	99
5.1.2	Einführung in die Terminologie der Nō-Bühne	104
5.2	Tsukurimono und andere Requisiten, die der Schauspieler nicht in der Hand hält oder bewegt	111
5.3	Nüchternheit und Leere auf der Nō-Bühne	114
5.4	Zerstörung von Sarugaku-Bühnen in der Zeit des Umbruchs (1850er bis 1860er Jahre)	115
5.5	Experimente mit westlicher Theater- und Bühnenarchitektur	116
5.6	Errichtung und Betrieb der Shiba-Bühne durch die Fördervereine, 1881–1903	119
5.7	Zerstörungen im und Neubauten nach dem Asiatisch-Pazifischen Krieg	121
5.8	Errichtung des Nationaltheaters und der Staatlichen Nō-Bühne	122
5.9	Center-Stage-Events	126
5.10	Schlussbemerkung	127
<b>6.</b>	<b>SCHAUSPIELER AUF DER BÜHNE</b>	128
6.1	Schauspieler und ihre Fächer	130
6.1.1	Grundlagen des Zusammenspiels	130

6.1.2	Elemente der Bühnenästhetik I: Monomane, Yūgen, Hana	134
6.1.3	Die Großmeister des Nō	148
6.1.4	Elemente der Bühnenästhetik II: Gegensätze bilden die Struktur	149
6.1.5	Elemente der Bühnenästhetik III: Nō/Kyōgen als präsentationales Theater	150
6.1.6	Shite, Tsure und Kōken	153
6.1.7	Uneinigkeit über den Ursprung des Waki	158
6.1.8	Ergebnis	163
6.2	Frauen und die Nō-Bühne	164
6.2.1	Frauen in der Gesellschaft Meiji-Japans allgemein	164
6.2.2	Frauen im professionellen Schauspiel des kaiserlichen Japan	165
6.2.3	Gründe für die ablehnende Haltung gegenüber professionellen Schauspielerinnen	167
6.2.4	Frauen im Nō und Kyōgen heute	172
6.2.5	Schlussbemerkung	174
6.3	Herausbildung verschiedener Darstellungsstile in den Nō-Shite-Schulen	175
6.3.1	Darstellung bis zu Kan'ami, Zeami und On'ami	179
6.3.2	Konkurrenz unter den Sarugaku-Truppen bis zu den Tokugawa	182
6.3.3	Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den Tanz- und Darstellungstraditionen der Nō- und Kyōgen-Schulen nach der Restauration	183
6.4	Kulturkontakte zwischen Japan und dem Rest der Welt und ihre Beeinflussung der Bühnenbewegung im Nō und Kyōgen	188
6.5	Schnelles Sarugaku, langsames Sarugaku – Wissenswertes zur Spielgeschwindigkeit	190
6.6	Zeami und das Nō	193
6.7	Spielraum für Individualismus bei Tanz und Darstellung	198
<b>7.</b>	<b>SPRACHE, GESANG UND MUSIK</b>	<b>202</b>
7.1	Einführung in Sprache, Gesang und Musik im Nō	203
7.2	Sprache, Gesang und Musik nach Zeami	213
7.2.1	Bedingungen für die Entwicklung von Sprache, Gesang und Musik	217
7.3	Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen klingen einfach anders: Experimente mit Rhythmus, Sprache, Instrumenten und Musik in modernen Stücken	218
7.3.1	Fukkyoku Nō und Fukkyoku Kyōgen – Bindeglied zwischen Tradition und Moderne in Sprache, Gesang und Musik	223
7.4	Gesang und Musik im Unterricht – Mittel zur Durchsetzung der Autorität des Iemoto	223
7.5	Schlussbemerkung	229

<b>8. MASKEN UND KOSTÜME</b>	231
8.1 Masken und ihre gewandelte Bedeutung	231
8.1.1 Einleitung	231
8.1.2 Herkunftsdebatte	235
8.1.3 Form und Größe	237
8.1.4 Klassifizierung und Regeln für den Gebrauch	240
8.1.5 Der Shite im Kagami no Ma	243
8.1.6 Maskenschnitzer und Spieler, Spieler und Maskenschnitzer	244
8.1.7 Maskenbestand und Bedeutung alter Masken	247
8.1.8 Erweiterungen der Maske: Kaburimono (Schmuckwerk), Kodōgu (Handrequisiten) und Kagura (Perücke)	250
8.1.9 Schlussbemerkung (Masken)	251
8.2 Kostüme und ihre Geschichte	252
8.2.1 Nō	252
8.2.2 Kyōgen	255
8.2.3 Neue Kostüme – moderne Kostüme?	256
8.2.4 Von der Bedeutung des Fächers als „zweites Gesicht“ des Shite	256
8.2.5 Schlussbemerkung (Kostüme)	258
<b>9. STÜCKE UND INSZENIERUNGEN</b>	259
9.1 Kanon und Repertoire	260
9.1.1 Die Setzung(en) des Kanons	262
9.1.2 Die Erweiterung des Kanons durch ein individuelles Reper- toire	268
9.1.3 Zu der Frage der Kategorisierung kanonischer Stücke	270
9.1.4 Gestaltung und Form	272
9.1.5 Zu der Bedeutung der Textbücher in der westlichen For- schung	276
9.1.6 Schlussbemerkung	277
9.2 Von der Bedeutung originaler Autorenschaft in der japanischen Theatergeschichte, hier bezogen auf Nō und Kyōgen	278
9.3 Moderne Inszenierungen mit Nō und Kyōgen	280
9.3.1 Betrachteter Zeitraum	281
9.3.2 Merkmale moderner Inszenierungen von Nō und Kyōgen	281
9.3.3 Von Nō und Kyōgen inspirierte Künstler inszenieren neues japanisches Theater	287
9.3.4 Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen	301
9.3.5 Ergebnis	343
<b>10. PUBLIKUM</b>	346
10.1 Schauspieler und Zuschauer	347
10.1.1 Herkunftslegenden des Sarugaku	352
10.1.2 Gründe für den Besuch einer Nō-Vorstellung	354
10.1.3 Vorstellung	357
10.1.4 „Riken no ken“ – der Künstler als sein eigener Zuschauer	359



10.2	Wandel in der Publikumsstruktur seit der Muromachi-Zeit	361
10.2.1	Das Publikum bis an das Ende der Edo-Zeit (13. Jahrhundert bis 1868)	361
10.2.2	Theater sucht Publikum I: Nō/Kyōgen in der Meiji-Zeit (1868–1912)	386
10.2.3	Die Nationaltheaterdebatte	401
10.2.4	Nō und Kyōgen in Zeiten militärischer Aggression (1894 bis 1945)	406
10.2.5	Zensur durch die Besatzungsmacht	413
10.2.6	Theater sucht Publikum II: Die Nachkriegszeit	414
10.2.7	Das neue Publikum	418
10.3	Anforderungen an den Zuschauer	422
10.4	Traditionelles Theater in den neuen Medien	427
10.4.1	Zeitungen und Zeitschriften	428
10.4.2	Radio	429
10.4.3	Film und Fernsehen	429
10.4.4	Ein kurzer Abriss zu Nō und Kyōgen im Internet	432
10.5	Fremde Gesichter	434
10.5.1	Nicht-Japaner und das Nō-Theater	434
10.5.2	Nō und Kyōgen in der Welt	438
<b>11.</b>	<b>ORGANISATION UND FINANZIERUNG</b>	<b>442</b>
11.1	Das Iemoto Seido	443
11.1.1	Frühformen der Organisation	443
11.1.2	Organisation der Sarugaku-Truppen vom „Shūdōsho“ im 15. Jahrhundert zum „Iemoto Seido“ im 18. Jahrhundert	451
11.1.3	Das Iemoto Seido und der „Vatikanische Zirkel“	459
11.1.4	Organisation der Sarugaku-Truppen und -Schulen im 17./18. Jahrhundert	463
11.1.5	Organisation der Nō-Schulen nach der Meiji-Restauration	470
11.1.6	Bedeutung des Iemoto Seido für das Nō des 20. und des 21. Jahrhunderts	478
11.1.7	Iemoto im Kyōgen	482
11.2	Lehrer und Schüler	488
11.2.1	Lehrer, Schüler und Mitschüler: Miteinander im Unterricht	488
11.2.2	Irregulärer Unterricht	493
11.2.3	Regulärer Unterricht	496
11.2.4	Schlussbemerkung zu dem Thema Lehrmethode	512
11.3	Bühne und Politik	515
11.3.1	Theater und Herrschende (vor Kan'ami bis 1868)	516
11.3.2	Theater und Staat (1945 bis in die Gegenwart)	523
11.3.3	Schlussbemerkung	528

11.4 Finanzierung der Schulen	528
11.4.1 Finanzierung und Förderung im Sarugaku bis zur Meiji-Restauration	529
11.4.2 Förderer und ihre Rolle im japanischen Kaiserreich (1868 bis 1945)	534
11.4.3 Schauspielerei als Haupt- und als Nebenberuf seit der Meiji-Restauration	539
11.4.4 Staatliche und private Fördermaßnahmen seit 1950	546
11.4.5 Schlussbemerkung	553
 12. SCHLUSSWORT	 554
 13. LITERATURVERZEICHNIS	 558
 14. VERZEICHNIS DER ZITIERTEN WEBSEITEN	 570
14.1 Homepages	570
14.2 Blogs, Dokumente (pdf), Listen und Online-Artikel	571
14.3 Videos und Hörbeispiele	572
 15. STÜCKE	 573
1. Die Stücke	573
2. Übersetzungen	602
2.1 Kyōgen	602
2.2 Nō	603

# 1. EINLEITUNG

*„One should be careful when talking about the continuity of the Japanese arts. By no means have the Japanese performing arts been preserved without change through the ages.“<sup>1</sup>*

Dieser Satz stammt aus der Einleitung einer Monographie von Jacob Raz zu dem Zuschauer-Schauspieler-Verhältnis im japanischen traditionellen Theater aus dem Jahr 1983<sup>2</sup>. Es war dasselbe Jahr, in dem „The Invention of Traditions“<sup>3</sup> erschien, herausgegeben von Eric Hobsbawm und Terence Ranger. In der Einleitung dieses Sammelbands stellte Hobsbawm sein Modell von den Erfundenen Traditionen („invented traditions“) vor, das heute vor allem in den Sozialwissenschaften und von Historikern verwendet wird. Zwar hat es auch Ansätze für die Anwendung in der Japanologie gegeben, jedoch blieben die Sammelbände „Mirror of Modernity“<sup>4</sup> und „Rituale und ihre Urheber“<sup>5</sup> aus den 1990er Jahren zunächst Einzelphänomene. Mittlerweile haben Erfundene Traditionen Eingang in die theaterwissenschaftliche Debatte gefunden und wurden Mitte der 2000er Jahre von Barbara Geilhorn<sup>6</sup> und Eric Rath<sup>7</sup> in ihre Monographien zu Nō/Kyōgen aufgenommen. Geilhorn befasste sich mit der Rolle der Frau in einer von Männern dominierten Profession und konnte aufzeigen, dass Sarugaku als maskuline Kunst nicht der historischen Realität entsprach, sondern, ganz im Gegenteil, deutlich jüngeren Ursprungs ist. Rath hingegen beschrieb die Entwicklung des Sarugaku von einer Bühnenkunst der Schreine und Tempel hin zum Hoftheater der Ashikaga-Shōgun<sup>8</sup> und führte Mittel und Methoden auf, mit denen seine Exponenten sich und ihre Kunst legitimierten.

---

<sup>1</sup> RAZ, Jacob: Audience and Actors. A Study of their Interaction in the Japanese Traditional Theatre, Leiden 1983 6.

<sup>2</sup> RAZ 1983.

<sup>3</sup> HOBBSBAWM, Eric/RANGER, Terence (Hrsgg.): The Invention of Tradition, Cambridge 1983.

<sup>4</sup> VLASTOS, Stephen (Hrsg.): Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan, Berkeley/Los Angeles/London 1998.

<sup>5</sup> ANTONI, Klaus (Hrsg.): Rituale und ihre Urheber. Invented traditions in der japanischen Religionsgeschichte, Hamburg 1997.

<sup>6</sup> GEILHORN, Barbara: Weibliche Spielräume. Frauen im japanischen Nō- und Kyōgen-Theater (= Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien Band 48), München 2011, Dissertation entstanden 2007.

<sup>7</sup> RATH, Eric C.: The Ethos of Noh. Actors and Their Art, Cambridge, Massachusetts/London 2004.

<sup>8</sup> Shōgun ist die Kurzform eines längeren Titels, der vom Kaiser ursprünglich nur für die Dauer eines Feldzugs oder Krieges gegen „Barbaren“ an einen Vertreter des japanischen Kriegerstandes vergeben wurde. Minamoto no Yoritomo gelang es 1192, sich den Titel erblich verleihen zu lassen und zunehmend mehr Macht in seiner Hand zu vereinen, so dass aus den Shōgunen späterhin de facto die Herrscher Japans wurden, auch wenn der Kaiser offiziell weiterhin an der Spitze des Reiches stand und der Shōgun nur ein ranghoher Beamter war.

Die Ashikaga stellten seit 1338 den Shōgun, nachdem Ashikaga Takauji den vom Kaiser in dieses Amt erhobenen Prinzen Motoyoshi besiegt und sein Bruder ihn getötet hatte. Die Ashikaga stiegen zu den Herrschern Japans auf, während sich zwei Kaiserhöfe, einer im Norden und einer im Süden Japans, bekriegten (s. 10.2.2 364–365 Fn. 89). Zu den Regierungszeiten der Shōgun s. 2.7.3.

Erfundene Traditionen, deren Ursprung Hobsbawm zunächst vor allem im Zusammenhang mit dem Aufkommen der Nationalstaaten in Europa im 19. Jahrhundert verband, begleiteten das Sarugaku bis zu der Meiji-Restauration<sup>9</sup> (1868) und später das Nō<sup>10</sup> und das Kyōgen bis heute. Geilhorns und Rath's Monographien sowie zahlreiche andere Beiträge, in denen direkt oder indirekt Erfundene Traditionen im Nō/Kyōgen behandelt werden, möchte ich in dieser Studie eingehend untersuchen. Entgegen der Behauptung, Nō/Kyōgen folge einer seit 600 Jahren ungebrochenen Tradition, werde ich in der Hauptsache die Brüche aufzeigen, die nach der Meiji-Restauration aufgetreten sind und in der Forschung bislang keine große Beachtung gefunden haben. Zumindest nach westlichem Traditionsverständnis kann die bisherige Sicht auf zwei vollkommen geschaffene Künste nicht gehalten werden. Nō und Kyōgen haben Jahrhunderte alte Wurzeln, sind jedoch von ihren Anfängen bis heute ebenso einer Entwicklung unterworfen gewesen wie die Mitglieder der Gesellschaft, von denen sie praktiziert wurden und heute noch werden<sup>11</sup>. Daran hat auch das Jahr 1868 nichts geändert, mit dem die Künste „eingefroren“ worden sein sollen<sup>12</sup>. Einer der Gründe für diese in Deutschland und allgemein in westlichen<sup>13</sup> Ländern bestehende Fehlwahrnehmung ist das in westlichen Gesellschaften andere Verständnis des Begriffs „Tradition“. Daher wird es notwendig sein, sich mit der Frage auseinander zu setzen, was in Japan unter „traditionell“ und „Tradition“ verstanden wird. Beide Begriffe bedeuten nach westlicher Lesart meist Stillstand. Denn Tradition ist in den Ländern der Alten Welt eine in einer nicht näher definierten zeitlichen Entfernung zu der Gegenwart verankerte unveränderliche kulturelle Praxis – zumindest in der Theorie. Demgegenüber kann sie aber auch wandelbar sein, wird der Gegenwart angenähert und bietet demnach die Option, sich unter Rückgriff auf eine imaginierte Vergangenheit mit der eigenen Lebenswirklichkeit auseinander zu setzen.

Fachartikel zu dem Thema der japanischen traditionellen Theaterkünste (in der Regel Nō, Kyōgen, Kabuki und Bunraku<sup>14</sup>) beziehen sich häufig auf einen

---

<sup>9</sup> 1868 wurde die kaiserliche Macht restauriert, d. h. der Shōgun dankte ab und der junge Kaiser Mutsuhito (später Meiji, s. 1 14 Fn. 23) übernahm in der Form eines absoluten Herrschers die Regierungsgewalt in Japan. Begleitet wurde dieser Übergang der Macht von Unruhen und Kämpfen zwischen Truppen des Shōgun und der Kaisertreuen. Erstaunlicherweise spielte Mutsuhito selbst keine große Rolle, sondern übernahm für diejenigen, die sich gegen den Shōgun auflehnten lediglich eine Symbolfunktion.

<sup>10</sup> Sarugaku wird ab 1879 Nō genannt, s. 2.4.1 oder 3.2.4.

<sup>11</sup> „Examined historically, familiar emblems of Japanese culture, including treasured icons, turn out to be modern.“ (VLASTOS 1998 1)

<sup>12</sup> Bspw. SCHOLZ-CIONCA, Stanca/ODA Sachiko: Drei zeitgenössische Nō-Dramen. Übersetzung und Kommentar von Stanca Scholz-Cionca und Oda Sachiko (Trier u. Tōkyō), in: NOAG 179–180 (2006) 209–253 209, später, auf 212 benennen sie den Anfang der Edo-Zeit (um das Jahr 1600) als Zeitpunkt.

<sup>13</sup> In dieser Studie verstehe ich darunter v. a. die Vereinigten Staaten von Amerika, Russland und die Großmächte Europas, allen voran Großbritannien, Frankreich, Italien, Spanien, Portugal und den deutschen Sprachraum, je nach Zeitepoche mit anderer Gewichtung. Portugal bspw. verlor bereits im 17. Jahrhundert stark an Bedeutung.

<sup>14</sup> Kabuki und Bunraku (eig. Ningyō Jōruri) sind zwei weitere japanische traditionelle Theaterformen. Sie entstanden jedoch später (im 17. Jahrhundert) und interessieren in dieser Studie kaum. Allgemeine Informationen zu ihnen liefern HARRIS, John Wesley: *The Traditional Theatre of Japan. Kyogen, Noh, Kabuki, and Puppetry*, Lewiston/Queenston/

Traditionsbegriff, der jeden Wandel nach einem bestimmten Zeitpunkt ausschließt. Scholz-Cionca und Oda nennen für das Repertoire von Nō und Kyōgen beispielsweise den Beginn der Edo-Zeit (1603)<sup>15</sup>, andere Forscher die Meiji-Restauration. Obwohl sie sich häufig widersprechen müssen, folgen sie damit der Behauptung des Nōgaku Kyōkai<sup>16</sup>, nach der Nō/Kyōgen sich nach der Meiji-Restauration nicht mehr verändert haben sollen.<sup>17</sup> Marginale Korrekturen werden zugestanden, aber kein Wandel, der die jeweilige Kunst grundlegend neu gestaltet hätte<sup>18</sup>. Coldiron<sup>19</sup> beispielsweise schreibt, spätestens mit der Standardisierung<sup>20</sup> in der Edo-Zeit (im 18. Jahrhundert) sei das Schicksal von Sarugaku und Kyōgen besiegelt gewesen, ihre Schulen beinahe aufgelöst worden. Später, in den 1870er Jahren hätten die Spieler es nur auf Geheiß der Meiji-Regierung in der Form eines „model of late medieval performance practice, modified to suit seventeenth and eighteenth century aristocratic tastes“<sup>21</sup> neu belebt und eingefroren. Bis heute würden sie aufgrund ihrer musealen Bedeutung künstlich am Leben gehalten.

Theater ist jedoch immer auch Ausdruck der Gesellschaft, in der es gespielt und von der es produziert wird<sup>22</sup>. Eine „living theatrical art“<sup>23</sup> kann nicht über 150 Jahre (oder länger) völlig unverändert bestehen bleiben. Kaiser Mutsuhito (Meiji,

---

Lampeter 2006 155–210 (Kabuki), 211–244 (Bunraku), KEENE, Donald: Nō and Bunraku. Two Forms of Japanese Theatre, New York 1990 (Nō 1966, Bunraku 1965) (Bunraku) oder ORTOLANI, Benito: The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism, Princeton 1995 (überarbeitete Fassung) 162–207 (Kabuki), 208–232 (Bunraku).

<sup>15</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 209, 212.

<sup>16</sup> Im Nōgaku Kyōkai sind die professionellen Nō- und Kyōgen-Spieler organisiert, Schauspieler wie Musiker. Wer ihm nicht angehört, kann kein Nō/Kyōgen spielen bzw. darf dies nicht professionell tun.

<sup>17</sup> Hiermit beabsichtige ich nicht, jemandem eine Schuld oder Mitschuld zuzuweisen. Ganz im Gegenteil, ich schildere einen bedauernswerten Ist-Zustand in der v. a. deutschen universitären Lehre, zu dessen Beseitigung ich mit dieser Studie beitragen möchte. Denn „Schuld“ setzt absichtsvolles Handeln voraus, bspw. Täuschung, das ich keinem der Beteiligten unterstelle, s. v. a. die Kapitel 6, 9, 10 und 11, und impliziert eine Wertung meinerseits, gegen die ich mich jedoch verwahre. Meine Kritik richtet sich gegen den Ist-Zustand, nicht gegen diejenigen, die ihn herbeigeführt haben oder aufrecht erhalten. Mit dieser Studie soll die Skepsis von Studenten oder angehenden Geisteswissenschaftlern in den betroffenen Fachbereichen befördert werden, nicht mehr und nicht weniger.

<sup>18</sup> Hierzu a. ARNOTT, Peter: The Theatres of Japan, London/Melbourne/Toronto/New York 1969 112.

<sup>19</sup> COLDIRON, Margaret: Trance and Transformation of the Actor in Japanese Noh and Balinese Masked Dance-Drama (= Studies in Theatre Arts Volume 30), Lewiston, New York/Queenston, Ontario/Lampeter 2004.

<sup>20</sup> Gemeint ist ein nach 1600 einsetzender Prozess, in dessen Verlauf nach und nach für jedes Stück Bewegungsfolgen, Kostüme, Masken, Texte usw. festgesetzt wurden, um sich gegen die Konkurrenz nicht-höfischer Schauspieltruppen abzusichern. Wer diese in Büchern festgehaltenen Vorschriften nicht befolgte, konnte verwarnt oder aus der Schule (anfangs noch Truppe) ausgeschlossen werden.

<sup>21</sup> COLDIRON 2004 102.

<sup>22</sup> Vgl. ARNOTT 1969 13.

<sup>23</sup> COLDIRON 2004 127.

1852–1912)<sup>24</sup> und Ex-Präsident Ulysses S. Grant (1822–1885)<sup>25</sup> sahen 1876 und 1879 ganz gewiss ein anderes Schauspiel als Theatergänger heute, auch wenn die Stücke dieselben gewesen sein mögen. Nō und Kyōgen haben sich in den vergangenen 50, 100 und 150 Jahren mehr als nur marginal verändert. Mit den Schauspielern der Edo-Zeit im frühen 20. Jahrhundert verschwanden auch deren persönliche Stile. Eine neue Generation fasste ihre Kunst anders auf und spielte daher auch anders. Inwiefern, werde ich in dieser Studie in Kapitel 6 darlegen.

Bei der Betrachtung meiner Problemstellung möchte ich mich auf die **in deutscher und englischer Sprache** nach 1960 erschienenen Schriften zu dem Thema beschränken. Böhner<sup>26</sup> und seine Vorgänger im 19. und frühen 20. Jahrhundert haben zwar hervorragende Arbeit bei der Zusammenstellung grundlegender Fakten, Schriften und Informationen zu Nō/Kyōgen geleistet, neigen aber dazu, die japanische Kultur zu mystifizieren. Häufig schreiben sie den Autoren der Meiji-Regierung nach der Feder, von denen die heute noch verbreiteten Mythen über diese beiden Theaterformen stammen. Tendenziell nahm die Verklärung im frühen 20. Jahrhundert, in dem Böhner und der in Deutschland geschätzte Nogami Toyochirō (1883–1950) wirkten, sogar noch zu. Mehr dazu findet sich ebenfalls in Kapitel 6, in dem die Funktion des Waki (Nebenspieler im Nō) besprochen wird. Mich interessiert jedoch, weshalb Forscher vor den 2000er Jahren sich nicht dieselbe Frage nach einer Entwicklung in Nō/Kyōgen gestellt oder sie so grundlegend anders beantwortet haben als ich. Da diese Studie sich an Interessierte richtet, die die japanische Sprache nicht beherrschen, möchte ich mich nur auf Texte beziehen, auf die diese zurückgreifen können. Zudem erscheint es mir sinnvoll herauszufinden, ob es allein mithilfe dieser Instrumente möglich ist, auf die Fehler in der bisherigen Nō- und Kyōgen-Forschung aufmerksam zu werden. Während meiner Lektüre bin ich nämlich vor allem in Grundlagenwerken<sup>27</sup> auf sich deutlich widersprechende Aussagen gestoßen.

Außer von Arnott<sup>28</sup> und Brandon<sup>29</sup> wurde der Tatsache, dass sich Nō und Kyōgen im Laufe der Jahrhunderte gewandelt haben, nur wenig Beachtung ge-

---

<sup>24</sup> Kaiser Mutsuhito ist heute unter dem Namen Meiji bekannt. Er herrschte von 1868 bis 1912 über Japan. Die Macht lag jedoch in der Hand seiner zahlreichen Minister und der sich in der mittleren und späteren Meiji-Zeit herausbildenden Zaibatsu (japanische Großkonzerne bis an das Ende des Pazifischen Krieges mit großem politischen Einfluss), s. 10.2.2.

<sup>25</sup> Ulysses Simpson Grant war General im Sezessionskrieg (1861–1865) und von 1869 bis 1877 Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika. Bereits 1876 kündigte er an, nicht erneut kandidieren zu wollen, nachdem sein Ansehen in der Öffentlichkeit aufgrund zahlreicher Konflikte in seinem Kabinett gelitten hatte. Nach der Amtsübernahme durch seinen Nachfolger bereiste er mit seiner Frau zwei Jahre lang die Welt, u. a. China und Japan, mit dem ihn mehrere Bekanntschaften verbanden. Eine dieser Bekanntschaften, Iwakura Tomomi (1825–1883), organisierte eine Nōgaku-Vorstellung für ihn, um dessen Eignung als Nationaltheater zu prüfen, s. 10.2.3.

<sup>26</sup> BOHNER, Hermann: Nō. Einführung (= „Mitteilungen“ der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. Supplementband XXIV), Tōkyō 1959.

<sup>27</sup> Zu diesen gehören u. a. BARTH, Johannes: Japans Schaukunst im Wandel der Zeiten, Wiesbaden 1972, BOHNER 1959, HARRIS 2006, KOMPARU Kunio: The Noh Theater. Principles and Perspectives, New York/Tōkyō/Kyōto 1983 und ZOBEL, Günter: Nō-Theater. Szene und Dramaturgie, volks- und völkerkundliche Hintergründe, Tōkyō 1987.

<sup>28</sup> ARNOTT 1969.

<sup>29</sup> U. a. BRANDON, James R.: Time and Tradition in the Japanese Theatre, in: ATJ 2.1 (1985), DERS. (Hrsg.): *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, Honolulu 1997.

schenkt. Mitunter übernehmen Forscher noch heute kommentarlos Behauptungen und Fehlwahrnehmungen ihrer Vorgänger. Dabei kann eine Bühnenkunst, deren Erfolg von der Zustimmung ihres Publikums abhängig ist, nicht unverändert die Jahrhunderte überdauern. Denn ihr Publikum verändert sich beständig, einige der es konstituierenden Personen sterben oder verlieren das Interesse, werden krank und können nicht mehr kommen, neue stoßen hinzu, einige nehmen aktiv, andere passiv teil, abhängig von der Freizeit, die ihnen zur Verfügung steht. Zweifellos sind Nō und Kyōgen sehr alte, schwer und mitunter unverständliche Kunstformen. Gewiss, Kostüme und Masken, Bühnen und Requisiten werden nach bestimmten, von Lehrer an Schüler überlieferten Regeln ausgewählt, hergestellt und verwendet<sup>30</sup>. Dennoch kann ich nicht glauben, dass die Erwartungen eines Hijikata Hisamoto (1833–1918)<sup>31</sup> 1896 an ein ästhetisch anspruchsvolles Nō oder Kyōgen dieselben gewesen sein sollen wie die eines Spielers im Jahr 1996. Zwischen beiden liegen in diesem Beispiel 100 Jahre, in denen sich die gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie gelebt haben, und ihre Weltanschauung grundlegend unterscheiden. Für die Künstler haben sich die Bedingungen sogar noch stärker geändert. Binnen zweier Jahrhunderte verloren sie mehrmals ihre Patrone und finanzielle Sicherheit. Bis 1868 gehörten sie dem Samurai-Stand an, die Tokugawa-Shōgunen schützten sie und zahlten ihnen Reisstipendien, viele besaßen mehrere Häuser, eines in Edo und eines auf dem Land, mit zahlreichen Dienern und dem Luxus, der ihrem Stand zustand. Bevor der neue Kaiser und sein Hof sich nach der Restauration ihrer annahmen, waren sie gezwungen, mit geringen Mitteln von nur wenigen Zuschauern aus ihrem jeweils persönlichen Umfeld auszukommen – und auch die Meiji-Regierung unterstützte sie nur bis zum Ende des Asiatisch-Pazifischen Krieges<sup>32</sup>. Heute müssen sie sich über den Verkauf von Eintrittskarten und die Lehre weitestgehend selbst unterhalten. Das bedeutet, zwischen ihnen und den sie finanzierenden Personen, Besuchern und Schülern, besteht ein Abhängigkeitsverhältnis. Denn die Bereit-

<sup>30</sup> ZOBEL 1987 26 spricht in diesem Fall von „historischen Relikten“. Sie machen den Charme dieser alten Künste aus und tragen zu einem Nimbus des Geheimnisvollen bei.

<sup>31</sup> Minister für den kaiserlichen Haushalt von 1887 bis 1898 und Förderer des Nōgaku seit 1896, s. 5.6 oder 10.2.2 383–388.

<sup>32</sup> Für Chinesen, Koreaner und Japaner beginnt der Zweite Weltkrieg mit der Bezeichnung 15-jähriger Krieg (jap. Jūgonen Sensō) bereits spätestens am 18. September 1931 mit dem Mukden-Zwischenfall (jap. Ryūjōko Jiken), einem Sprengstoffanschlag japanischer Offiziere auf die Südmandschurische Eisenbahn, mit dem die Kwantung-Armee die Eroberung des Ortes Mukden rechtfertigte. Diesem die Mandschurei-Krise (jap. Manshū Jihen) einleitenden Zwischenfall folgten zahlreiche Scharmützel in der Mandschurei und Nordchina (2. Chinesisch-Japanischer Krieg). Zwar wird häufig der Marco-Polo-Zwischenfall 1937 als Beginn des Asiatisch-Pazifischen Krieges in Asien angegeben, aus der Sicht der kriegführenden Länder ist dies jedoch falsch. Für Japan hat sich aufgrund der späteren Ausweitung des Krieges auf den pazifischen Raum gegen die Vereinigten Staaten von Amerika ab 1941 die Bezeichnung Asiatisch-Pazifischer Krieg durchgesetzt (jap. Ajia Taiheiyo Sensō). Der Asiatisch-Pazifische Krieg endete mit der Kapitulation Japans am 2. September 1945, dauerte also nicht ganz 14 Jahre, insges. bei DOWER, John W.: *Japans's Beautiful War*, in: DERS.: *Ways of Forgetting, Ways of Remembering. Japan in the Modern World*, New York/London 2012, 65–104, insbes. 67 zu der Bezeichnungsfrage.

willigkeit, mit der diese Gruppen die Schulen für ihre Dienste bezahlen, bedingt deren Fortbestand.

Besucher wie Schüler üben daher einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Form aus, in der Nō/Kyōgen in der Gegenwart aufgeführt wird. Besucher wollen zugleich Neues und Altes sehen, Schüler möchten alte Künste lernen, bringen aber ihr modern geprägtes Denken mit in den Unterricht. Darüber hinaus stellt der japanische Staat, der nach 1950 die Förderung einiger traditioneller Künste übernommen hat, Bedingungen für seine Hilfe. Diese ist auf die Bewahrung des Status Quo ausgerichtet. Die Spieler werden dadurch gezwungen, sich in einem engen Rahmen zu erneuern. Diesen besser einzugrenzen und zu untersuchen, inwiefern sich Nō/Kyōgen in den vergangenen 150 Jahren haben entwickeln können, ist ein weiteres Anliegen meiner Studie<sup>33</sup>.

Rimer behauptete 1998, Nō werde heute „more or less“ in der Form aufgeführt, in der auch Kan'ami und Zeami es gespielt hätten. Entscheidend sei jedoch nicht diese Form, sondern der Bestand einer ungebrochenen Überlieferungstradition seit dem frühen 15. Jahrhundert („the performance tradition remains unbroken“<sup>34</sup>). Das bedeutet, von Kan'ami bis heute muss sich eine nie abgerissene Lehrer-Schüler-Reihe in der Hauptlinie der Schulen nachweisen lassen – denn nur diese bewahrt alle Geheimnisse der Kunst. Meiner Meinung nach ist diese „[unbroken] performance tradition“ die größte Erfundene Tradition in Nō/Kyōgen. Schon Kanze Zeami (1363–1443) reichte, nachdem sein Sohn gestorben war, seine Geheimschriften nicht komplett an seinen Nachfolger und Neffen Kanze On'ami (1398–1467) weiter, den Tayū<sup>35</sup> der Kanze-Truppe, sondern an seinen Schwiegersohn Konparu Zenchiku (1405–1470), den Tayū der Konparu-Truppe. Zahlreiche seiner heute bekannten Texte fanden daher keine Verbreitung und wurden nicht vor der Wende zum 20. Jahrhundert wiederentdeckt. Dennoch schreiben Forscher wie Nearman, Rimer oder Zobel sie zu der Grundlage des Nō um. Das ist gewagt. Zeami schuf zwar die Grundlagen für das Sarugaku der Hofschauspieltruppen im 15. und 16. Jahrhundert, aber seine nach 1402 angefertigten Geheimschriften konnten erst im 20. Jahrhundert für die Forschung oder aber in der Lehre genutzt werden. Zuvor waren weder sie noch Zeamis spätere Lehren in allen Schulen bekannt. Heute noch haben zahlreiche Spieler und Schüler aus Nō und Kyōgen die Schriften Zeamis nicht gelesen, weil das Japanisch des 15. Jahrhunderts zu schwer verständlich ist. Für eine Untersuchung von Nō/Kyōgen erscheint daher die Beschäftigung mit der mündlichen Überlieferung (Kuden) verlässlicher. Diese aber lässt sich leichter manipulieren. Spielstile unterscheiden sich nicht nur von Schule

<sup>33</sup> Hierzu a. INOURA Yoshinobu/KAWATAKE Toshio: *The Traditional Theater of Japan*, New York/Tokyo 1981 (1971) 4. Erstaunlicherweise werden ihre Bemerkungen heute weitestgehend ignoriert.

<sup>34</sup> RIMER, J. Thomas: *The search for mastery never ceases: Zeami's classic treatises on transmitting the traditions of the nō theatre*, in: SINGLETON, John (Hrsg.): *Learning in likely places. Varieties of apprenticeship in Japan*, Cambridge 1998, 35–44. Rimer bezieht sich rein wrtl. auf die "performance tradition" und meint damit vrm. die Tatsache, dass über einen Zeitraum von Zeamis Tagen bis heute beide Künste ohne längere Pausen aufgeführt worden sind. Damit impliziert er einen ungebrochenen Wissenstransfer von einer Generation an die nächste (s. bspw. 6.6).

<sup>35</sup> Tayū ist die Bezeichnung des Führers einer Sarugaku-Schauspieltruppe ab dem 14. Jahrhundert, s. 11.1.1 sowie 11.1.2 zu dessen Herkunft und Entwicklung.



zu Schule, sondern schon von Generation zu Generation mitunter erheblich. In einem Interview mit Brandon erzählte Nomura Mansaku II. (\*1931), Kyōgen-Spieler der Shigeyama-Zweigschule der Ōkura-Kyōgen-Schule, sein Vater und sein Großvater hätten sehr unterschiedlich gespielt<sup>36</sup>. Derselbe Brandon führt in dem Sammelband, in dem das Interview abgedruckt ist, aus, dass allgemein angenommen werde, Spielstile im japanischen traditionellen Theater änderten sich alle 30 bis 50 Jahre<sup>37</sup>. Für die fraglichen Spieler, Nomura Manzō V. (1862–1938) und Nomura Manzō VI. (1898–1978), lässt sich keine gebrochene Traditionslinie nachweisen. Das bedeutet, sie haben in der Tat unterschiedlich gespielt, obwohl sie in derselben Schule gelernt haben, nur von verschiedenen Lehrmeistern – nämlich jeweils ihrem Großvater. Unmittelbar nach der Meiji-Restauration befanden sich die Schulen in einer schlechten Verfassung. Manche hatten jahrzehntelang kein Oberhaupt und damit keine Kenner der letzten Geheimnisse ihrer Kunst. Die Überlieferungskette kann in diesem Fall nicht mehr als ungebrochen bezeichnet werden, auch wenn die Spieler alles unternommen haben, um sie aufrecht zu erhalten. Ein früheres Beispiel für eine abgerissene Tradition ist der Ennen-Mai der Hōshō-Schule, ein in manchen Stücken zentraler Tanz, der jedoch binnen weniger Jahrzehnte in Vergessenheit geriet. Daher wurde es notwendig, ihn im 18. Jahrhundert neu zu choreographieren. Obgleich kein lebender Spieler den Tanz mehr kannte, soll die Überlieferung nicht unterbrochen worden sein.

Damit diese Studie auch für nur einzelne Teilaspekte wie Bühne oder Maske, Musik oder Tanz genutzt werden kann, habe ich die Kapitel nicht chronologisch angelegt, bin also der Geschichte von Nō und Kyōgen nicht von 1853 bis auf den heutigen Tag gefolgt, sondern habe sie thematisch gegliedert. Redundanzen lassen sich daher leider nicht immer vermeiden: die Gründung von Schul- und Fördervereinen berührt beispielsweise den Bereich „Bühne“ ebenso wie den Bereich „Organisation und Finanzierung“. Dennoch habe ich mich bemüht, die Lektüre angenehm zu gestalten und bereits angesprochene Themen nicht mehrmals ausführlich behandelt. Stattdessen habe ich in den Anmerkungen auf das jeweilige Kapitel verwiesen, in dem ich mich besonders intensiv mit ihnen auseinandersetze. Dennoch ist es grundsätzlich möglich, sich beispielsweise für das Referat in einem Seminar mit nur einem der Bereiche zu beschäftigen, denn jedes Kapitel kann, eingebunden in den allgemeinen Rahmen meiner Untersuchungen (Kapitel 1 bis 3), für sich stehen. Am Ende der Studie befindet sich darüber hinaus ein Verzeichnis der im Text vorkommenden Stücke mit Verweisen auf deren verfügbare Übersetzungen und, sofern mir diese möglich waren, Übersichten über ihre Handlung. Genauere Informationen zu Rollen und Ablauf liefert im Falle der kanonischen Stücke in deutscher Sprache nach wie vor Bohner.

<sup>36</sup> Vgl. NOMURA Mansaku: Experiments in *Kyōgen*, in: BRANDON, James R. (Hrsg.): *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, Honolulu 1997, 173–182.

<sup>37</sup> Vgl. BRANDON, James R.: Introduction [to Part II. Adaptation of *Nō and Kyōgen* to Contemporary Audiences], in: DERS. (Hrsg.): *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, Honolulu 1997, 93–107 98.

## 2. BEGRIFFSERKLÄRUNG

- 2.1 Allgemeine Grundbegriffe
  - 2.1.1 Entwicklung
    - 2.1.2 Fortschritt, Stagnation und Rückschritt
  - 2.2 Anmerkungen zu der Verwendung der japanischen Sprache
    - 2.2.1 Umschrift japanischer Schriftzeichen und Personennamen – Regel und Ausnahmen (nach dem revidierten Hepburn-System)
    - 2.2.2 Übersetzung der Titel japanischer Stücke
  - 2.3 „Kansei sareta“ – Kan’ami, Zeami und eine vollendete Kunst
  - 2.4 Kurze Einführung in mein Verständnis einiger Begriffe des Nō/Kyōgen und ihre Verwendung
    - 2.4.1 Zu der Verwendung der Begriffe Nō, Kyōgen, Nō/Kyōgen, Sarugaku und Nōgaku in dieser Studie
    - 2.4.2 Zu der Bezeichnung von Nō- und Kyōgen-Spielern
    - 2.4.3 Handwerk und Kunst in Sarugaku, Nō und Kyōgen
    - 2.4.4 Entwicklung in einem Handwerk
  - 2.5 Goryū San’yaku – fünf Schulen, drei Pflichten
  - 2.6 Zeamis Schriften – Überblick über die Editionen, auf die verwiesen wird
  - 2.7 Hinweise und Listen zu der japanischen Geschichte
    - 2.7.1 Die Kansai- und die Kantō-Region
    - 2.7.2 Japanische Zeitrechnung
    - 2.7.3 Die Shōgun von den Ashikaga bis zu dem letzten Tokugawa-Shōgun
  - 2.8 Zur Orientierung: eine Karte des Kaiserreichs

### 2.1 ALLGEMEINE GRUNDBEGRIFFE

#### 2.1.1 Entwicklung

„Entwicklung“ im Sinne dieser Studie ist eine wertfreie Bezeichnung für den Prozess einer in einem bestimmten Zeitraum stattfindenden Veränderung von einem Zustand A in einen Zustand B. Dabei kann die Zeitspanne, in der die Betrachtung einer speziellen Entwicklung stattfindet, kurz oder lang sein, eine Zustandsveränderung tritt immer ein. Die Dauer hängt von der Fragestellung ab, aber in der Regel erbringen größere Zeiträume bessere Ergebnisse, im Falle von Nō/Kyōgen zum Beispiel die sechs Monate, die ein Schauspieler in der Hauptstadt verbringt, sein gesamtes Leben oder ein Zeitabschnitt von mehreren Dekaden wie die Tokugawa-Zeit. Meist ist Entwicklung darüber hinaus nur graduell messbar. Handelt es sich beim Untersuchungsgegenstand um eine Bühnenkunst, können in der Regel nur einzelne Vorstellungen besucht werden, so dass Momenteindrücke der Entwicklung eines Schauspielers oder einer Schauspieltruppe die Basis für die Betrachtung bilden müssen. Das bedeutet jedoch nicht, dass Entwicklung nur graduell stattfinden würde. Es handelt sich um einen kontinuierlichen Vorgang, dessen Beobachtbarkeit von den Parametern abhängig ist, die der Beobachter gesetzt hat. Schauspieler entwickeln sich auch jenseits der Öffentlichkeit einer Bühne. Mitunter werden im Nō Auftritte nicht einmal als besondere Spielsituation wahrgenommen. Der Zuschauer könnte sich daher auch als Gast bei einer regulären Übung betrachten. Entwicklung ist darüber hinaus nicht zwingend unmittelbar er-

kennbar, so dass manche meinen, behaupten zu können, sie fände nicht statt. Betrachtet ein Forscher nur die Jahre 1955 bis 1960, um herauszufinden, inwiefern sich die Darstellung von Frauenrollen im Nō geändert hat, könnte er zwar Unterschiede feststellen, jedoch keinen Trend hin zu der einen oder anderen Darstellungsform. Daher wird sich keine oder nur eine geringe Entwicklung ausmachen lassen. Der Zeitraum ist zu kurz gewählt. Betrachtet er hingegen die Jahre 1920 bis 1980, wird er eine Änderung der Ausrichtung der Fußspitzen erkennen. Da das Nō sich nur langsam wandelt, muss die Zeitspanne entsprechend lang sein, in der Betrachtungen durchgeführt werden. Für gewöhnlich ist mit der Behauptung, es fände keine Entwicklung statt, darüber hinaus eine Wertung verbunden. Der Betroffene meint, es habe kein Fortschritt hin zu einem von ihm gewünschten (oder erwarteten) Ergebnis stattgefunden (siehe 2.1.2).

### **2.1.2 Fortschritt, Stagnation und Rückschritt**

„Fortschritt“, „Stagnation“ und „Rückschritt“ hingegen sind wertende Bezeichnungen für eine in einem bestimmten Zeitraum eingetretene (oder nicht eingetretene) Veränderung von einem Zustand A in einen Zustand B, gemessen an einem idealen (partiellen) Ziel der in diesem Zeitraum stattfindenden Entwicklung. Hierbei beschreibt der Begriff „Fortschritt“ eine positive, der Begriff „Rückschritt“ hingegen eine negative Entwicklung. Das bedeutet, von Zustand A zu Zustand B hat sich der betrachtete Gegenstand an den Zielzustand angenähert (positiv) oder sich davon entfernt (negativ). Angenommen, ein Forscher ist davon überzeugt, Nō müsse sich zu einer Form des Regietheaters hin verändern, um Bestand zu haben, wird er jede Entwicklung, die die Eingriffsbefugnis eines Regisseurs ausweitet, fortschrittlich, jede, die zu einer Stärkung der Position der Schauspieler führt, rückschrittlich bewerten. „Stagnation“ schließlich bezeichnet eine weder positive noch negative Zustandsänderung. Zwar hat dennoch Entwicklung stattgefunden, aber diese brachte den betrachteten Gegenstand dem Zielzustand nicht näher, entfernte ihn aber auch nicht davon. Werden also im betrachteten Fall weder der Schauspieler noch der Regisseur gegenüber dem jeweils anderen gestärkt oder Fort- und Rückschritt heben sich insgesamt auf, stagniert die Entwicklung aus der Sicht eines Forschers, der Regietheater als den Zielzustand definiert hat. Zustandsänderungen finden in jedem Fall statt, sie spielen nur nicht in die Bewertung ein. Für besagten Forscher ist es irrelevant, ob die Füße des Schauspielers nach innen oder außen gekehrt sind – solange nicht der Regisseur erfolgreich eingegriffen und dies gegenüber dem Schauspieler durchgesetzt hat.

## **2.2 ANMERKUNGEN ZU DER VERWENDUNG DER JAPANISCHEN SPRACHE**

### **2.2.1 Umschrift japanischer Schriftzeichen und Personennamen – Regel und Ausnahmen (nach dem revidierten Hepburn-System)**

Genutzt wird das revidierte Hepburn-System (Shūsei Hebonshiki Rōmaji), bei dem es sich um eine 1954 im „Kenkyusha’s New Japanese-English Dictionary“ veröffentlichte Variante des nach James C. Hepburn (1815–1911) benannten **Transkriptionssystem**s handelt, das dieser gemeinsam mit einer Kommission aus Sprachgelehr-

ten in den 1880er Jahren erarbeitete. Das Hepburn-System findet seit 1867<sup>1</sup> vor allem in der internationalen Forschung und Japan Anwendung, auch wenn neben ihm noch andere Transkriptionssysteme verwendet werden.

Japaner führen den **Familiennamen** zuerst. Ebenfalls üblich, aber sehr verwirrend, ist die Praxis, den Vornamen mehrmals im Leben zu ändern. Heutzutage behalten Japaner in der Regel ihren Geburtsnamen, aber in Künstlerkreisen, zumal in traditionellen, werden Namen an die Nachfahren vererbt, so dass Kanze Shizuo (1931–2000) sich in späteren Jahren Kanze Tetsunojō VIII. nannte. Eine der Töchter Izumi Motohides (1939–1995) hat sogar den Namen ihres Großvaters angenommen und heißt nun Miyake Tōkurō X. (\*1972). Besonders dann, wenn Forscher oder Spieler die Ordnungszahl des jeweiligen Künstlers nicht nennen, gestaltet es sich mitunter schwierig, herauszufinden, von wem sie schreiben oder sprechen. Generell werde ich mich bemühen, sowohl den **Geburts-** als auch den **Künstlernamen** aufzuführen, sofern sie mir bekannt sind. Familiennamen japanischer Personen stelle ich voran, so wie in Japan üblich, es sei denn, sie seien anders gebräuchlich. Ähnlich werde ich verfahren, wenn ein japanischer Schriftsteller seinen Namen selbst transkribiert hat. Er oder sie wird wissen, wie er oder sie genannt oder gelesen werden möchte, diesen Wunsch respektiere ich. Komparu Kunio beispielsweise schreibt seinen Namen anders als ich es getan hätte, aber ich werde ihn mit Komparu zitieren, auch wenn ich weiß, dass das revidierte Hepburn-System ihn „Konparu“ transkribieren würde.

Die **japanische Schrift** bedient sich dreier Zeichensätze: Hiragana, mit denen japanische Wörter geschrieben werden, Katakana, mit denen nicht-japanische Wörter geschrieben oder Worte hervorgehoben werden, und Kanji, ursprünglich chinesische Schriftzeichen, die im Laufe der japanischen Geschichte in mehreren Schüben nach Japan eingeführt wurden und daher mehrere verschiedene Lesungen, in der Regel mindestens eine „japanische“ (Kunyomi) und mindestens eine „chinesische“ (Onyomi) besitzen, mitunter auch nur eine von beiden. Chinesische Lesungen werden in Komposita mit anderen Kanji verwendet, japanische – außer in Sonderfällen – nur dann, wenn die Kanji mit Hiragana kombiniert werden. Ältere japanische Texte verwenden jeweils zeitgemäße Lesungen. Auch kann sich die Bedeutung von Zeichen und Worten ändern. Das heute in Japan verwendete „omoshiroi“ bedeutet soviel wie „interessant“, in seinen Schriften drückt Zeami jedoch sehr viel mehr damit aus. Benl übersetzt es daher mit „reizvoll“ und fügt eine ganze Fußnote mit Erläuterungen an, um zu verdeutlichen, dass es sich um ein Wort handelt, das nicht nur die Neugier, sondern vor allem ästhetisches Empfinden anspricht.

Die **japanische Sprache** ist eine Silbensprache. Für jede Silbe (Mora), die in lateinischer Umschrift meist aus einem Konsonanten und einem Vokal bestehen (ba, ta, ka, ...), existiert im Hiragana- und Katakana-Alphabet jeweils ein Schriftzeichen. Eine geänderte Aussprache von „shi“ zu „ji“ oder von „ta“ zu „da“ wird durch zwei Striche angezeigt. Zum Beispiel besteht das Wort „Kanji“ aus drei Silben: „ka“, „n“ und „ji“, wobei „ji“ das Zeichen von „shi“ mit zwei Strichen verwendet, wenn es in Hiragana geschrieben wird – an und für sich wird „Kanji“ mit zwei Kanji geschrieben. Eine Sonderstellung nehmen die Silben „n“, „wa“ und „(w)o“ sowie das „tsu“ und die „ya“, „yo“, „yu“-Reihe ein. Kombinationen mit

---

<sup>1</sup> Hier findet sich neben einigen Kommentaren und Artikeln in englischer und japanischer Sprache Hepburns „Waei Gorin Shūsei“ von 1886, die Dritte Auflage des ersten Japanisch-Englischen Wörterbuchs (Erstauflage 1867): <http://www.meijigakuin.ac.jp/mgda/waei/en.html>.

einer Silbe der Konsonantenreihen werden zusammen gelesen, im Falle der n-Reihe also „nya“, „nyo“ und „nyu“. Steht daher ein „n“ vor einem „ya“, „yo“ oder „yu“ oder einer Silbe mit nur einem Vokal, setze ich in der Transkription (im revidierten Hepburn-System) ein Apostroph, um anzuzeigen, dass sie nicht zusammen gelesen werden. Ebenso verfare ich, wenn zwei Kanji derart kombiniert werden. Der Name Kan’ami zum Beispiel schreibt sich in Hiragana mit den Zeichen für „ka“, „n“, „a“ und „mi“ und besteht aus den Kanji „kan“ und „ami“. Die Transkription macht das Apostroph erforderlich, um anzuzeigen, dass sich die Lesung aus vier Silben, nicht aus drei zusammensetzt.

### 2.2.2 Übersetzung der Titel japanischer Stücke

Kanonische Nō-Stücke werden von mir nach Böhner<sup>2</sup> (1884–1963) übersetzt aufgeführt, sofern keine neueren deutschsprachigen Alternativen zur Verfügung stehen<sup>3</sup>, kanonische Kyōgen-Stücke nach Scholz-Cionca<sup>4</sup>. Beide ordnen die Stücke nicht nach Schulen, Böhner führt jedoch je an, welche Schule sie jeweils in ihren Kanon aufgenommen haben – und ob die Titel kleinerer Schulen von denen der Kanze abweichen. Nicht kanonische Stücke übernehme ich im Original (deutsch) oder in Übersetzung (englisch) in der Form, wie die Mehrheit der Forscher und Künstler sie in ihren Beiträgen interpretieren. Eine eigene Übersetzung der japanischen Titel gestaltet sich mitunter schwierig, weil in Beiträgen zu deren Forschung meist nur die Transkription, nicht jedoch die japanische Schreibweise angegeben ist (s. 2.2.3). Gegebenenfalls werde ich diese dennoch vornehmen, wenn mir die deutsch- oder englischsprachige Übersetzung unzureichend oder zu frei erscheint. Nicht übersetzte Titel sind in der Regel Personennamen (zum Beispiel „Kūkai“ oder „Sanetomo“). In diesem Fall verweise ich jedoch in Kapitel 15 unter dem Punkt „Erklärung“ darauf, um wen es sich handelt (den Gründer der buddhistischen Shingon-Sekte und Minamoto no Sanetomo, den Sohn Minamoto no Yoritomos und dritten Shōgun des Kamakura-Shōgunats, der auch Wakas dichtete).

## 2.3 „KANSEI SARETA“ – KAN’AMI, ZEAMI UND EINE VOLLENDETE KUNST

Bedauerlicherweise lese ich nur selten von „kansei saretā“ (dt. „vollkommen geschaffen“), obwohl es sich bei diesem Begriff meiner Meinung nach um ein zentrales Problem der Nō-Forschung handelt. Für jeden Wissenschaftler, der sich mit Nō oder Kyōgen beschäftigt, ist es notwendig, ihn zu kennen und zu verstehen – denn nur so kann er erklären, weshalb Wandel von den Spielern häufig nicht als solcher wahr-

---

<sup>2</sup> BOHNER, Hermann: Nō. Die einzelnen Nō (= „Mitteilungen“ der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. Supplementband XXII), Tōkyō 1956.

<sup>3</sup> Bspw. führt GEILHORN 2011 einige auf. Böhner bleibt bei der Benennung der Nō bedauerlicherweise recht knapp. Meist übersetzt er nur einzelne Kanji, so dass es notwendig wird, modernere Übersetzungen zu verwenden.

<sup>4</sup> SCHOLZ-CIONCA, Stanca: Entstehung und Morphologie des klassischen Kyōgen im 17. Jahrhundert. Vom mittelalterlichen Theater der Außenseiter zum Kammerspiel des Shōgunats, München 1998 (Habilitation 1996) 413–420. Scholz-Cionca liefert nur die Titel, nicht jedoch Synopsen der Stücke. Diese finden sich bei KENNY, Don: A Guide to Kyogen, Tōkyō 1968 (in englischer Sprache).

genommen wird. „Kansei saretā“ beschreibt nicht mehr und nicht weniger als die Vollendung des Sarugaku durch Kan’ami und Zeami im beginnenden 15. Jahrhundert<sup>5</sup>. Sämtliche Entwicklungen der nachfolgenden Jahrhunderte sind demnach bereits in den von Zeami beschriebenen Grundlagen enthalten, nicht zuletzt deswegen, weil sein Sarugaku der Kristallisationspunkt aller Theaterformen des japanischen Mittelalters gewesen sein soll<sup>6</sup>. Spätere Theoretiker und Spieler konnten nichts Neues mehr hinzufügen, ihre „Korrekturen“ des tradierten Wissens hingegen mit der Formel „kansei saretā“ sanktioniert werden. Denn der Gründer hatte sie in seinen Ratschlägen bereits grundsätzlich vorgesehen. Zeami fasste sich in seinen Schriften meist kurz. Daher fällt es leicht, ihnen mehr zuzuschreiben als von ihm beabsichtigt. Mündlich tradiertes Wissen – wie Technik und Übungen – bleibt darüber hinaus manipulierbar. Sarugaku ließ sich daher an die sich ändernden Umstände anpassen, ohne dass die Spieler jemals zugeben mussten, dass es sich seit den Tagen Zeamis grundlegend gewandelt hatte<sup>7</sup>. „Kansei saretā“ kann wie eine Schutzformel verstanden werden, die es den Truppen und späteren Schulen gestattete, den Mythos einer ungebrochenen Tradition aufrecht zu erhalten. Heute erweist sich das Festhalten an dieser jedoch als problematisch<sup>8</sup>. Denn sie behindert die künstlerische Entwicklung des Nō (und des Kyōgen) in einer Zeit, in der Schutzformeln nicht mehr notwendig sind, um sich gegenüber Konkurrenten zu behaupten. Immerhin beansprucht keiner der Hüter der Tradition Unfehlbarkeit für sich, so dass die Kunst an sich wandelbar geblieben ist – auch wenn nur wenige Spieler dies zugeben und sich der Wandel nur langsam vollziehen kann.

## 2.4 KURZE EINFÜHRUNG IN MEIN VERSTÄNDNIS EINIGER BEGRIFFE DES NŌ/KYŌGEN UND IHRE VERWENDUNG

### 2.4.1 Zur Verwendung der Begriffe Nō, Kyōgen, Nō/Kyōgen, Sarugaku und Nōgaku in dieser Studie

„Sarugaku“ ist mehr oder weniger ein Sammelbegriff für mehrere aus dem höfischen Sarugaku der Heian-Zeit hervorgegangene Schauspielkünste. Bis 1879 wurde er auch für das Nō benutzt (nicht jedoch das Kyōgen). Zeami führte für die Unterscheidung des Sarugaku der Hofschauspieltruppen der Ashikaga-Shōgune (Kanze,

---

<sup>5</sup> EMMERT, Richard: Expanding *Nō*’s Horizons: Considerations für a New *Nō* Perspective, in: BRANDON, James R. (Hrsg.): *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, Honolulu 1997, 19–35. 19 bezieht auch Kan’ami mit ein. Hierzu vgl. FURUKAWA Hisashi: Part Three: The *Nō*, in: KOMIYA Toyotaka (Hrsg.): *Japanese Music and Drama in the Meiji Era* (= *Japanese Culture in the Meiji Era* 9), Tōkyō 1956, 73–118. 75, COBIN, Martin: Traditional Theater and Modern Television in Japan, in: ETJ 21 (1969), 156–170. 158.

<sup>6</sup> Vgl. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 125, s. a. HASHI Hisaki: Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters. Berührungspunkte von Tradition und Gegenwart (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 30. Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften 63), Frankfurt am Main 1995 13–15.

<sup>7</sup> Bereits INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 4 haben festgestellt, dass das Nō/Kyōgen von heute ein Ergebnis zahlreicher Korrekturen der Vergangenheit ist.

<sup>8</sup> Vgl. BRANDON 1985 72, DERS. 1997 106, EMMERT 1997 23, POULTON, M. Cody: The Rhetoric of the Real, in: JORTNER, David/MCDONALD, Keiko/WETMORE, Kevin J. Jr. (Hrsgg.): *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lanham u. a. 2006, 17–32. 27.

Hōshō, Konparu und Kongō) und des Sarugaku anderer Truppen die Schreibweise mit dem Kanji für „Heiliges“ (mehrere Bedeutungen) für seine und die Schauspielkunst bei Hof ein, das Sarugaku anderer Truppen schrieb er hingegen mit einem Kanji, das „Affe“ bedeutet – beides liest sich „Sarugaku“. Da diese Unterscheidung im Deutschen und Englischen nicht möglich ist, kann bereits für das Sarugaku Zeami und der Hofschauspieltruppen der Begriff „Nō“ (engl. „Noh“) im Gegensatz zu „Sarugaku“ für andere Truppen verwendet werden, und das geschieht in der Forschung in der Regel auch – mitunter schreiben manche Sarugaku Nō, ein Begriff, der jedoch in den Quellen nicht konsequent verwendet wird. In dieser Studie verwende ich „Nō“ nur für das Sarugaku nach 1879, dessen Name geändert wurde, um es aufzuwerten. Für die Zeit vor der Restauration schreibe ich von „Sarugaku“. Sofern notwendig, werde ich darauf eingehen, ob das bei Hof oder privat gespielte Sarugaku gemeint ist. Diese recht ungewöhnliche Entscheidung habe ich getroffen, um die Situation zu verdeutlichen, in der sich die Truppen (und Schulen) vor und nach der Restauration befanden. Vor der Wende von 1868 waren sie einige unter vielen Gruppen, von denen Sarugaku oder diesem nahe stehende Künste gespielt wurden, herausgehoben nur durch ihren Stand (ab dem 17. Jahrhundert gehörten sie zu den Samurai). In der japanischen Moderne hingegen gewannen sie als die Repräsentanten einer Jahrhunderte alten japanischen künstlerischen Tradition nicht nur eine besondere Bedeutung für die Politik der Meiji-Regierung, sondern wurden auch begrifflich von allen anderen Schauspielkünsten geschieden. Dem Nō des 19. und frühen 20. Jahrhunderts schreiben die Zeitgenossen ganz andere Qualitäten zu als dem Sarugaku vor der Restauration. Genau genommen handelt es sich daher um zwei verschiedene, sich lediglich ähnelnde Formen von Theater. Diese wurden zwar mitunter von denselben Schauspielern gespielt, insbesondere hinsichtlich der Erwartungshaltung ihres Publikums aber unterschieden sie sich stark genug voneinander, um eine neue Begrifflichkeit zu rechtfertigen – und notwendig erscheinen zu lassen. „Nōgaku“, ein in derselben Zeit (1879)<sup>9</sup> geprägter Begriff, wird von mir nur zeitspezifisch verwendet werden. Für diese Studie sind Nō und Kyōgen zwei gleichberechtigte Künste, auch wenn sie zwischen 1868 und 1950 in einem Missverhältnis zueinander standen, in dem das Kyōgen merklich geringer geschätzt wurde. Betrachte ich beide gemeinsam, verwende ich daher den Begriff „Nō/Kyōgen“, und zwar generell für die Zeit nach der Restauration bis auf den heutigen Tag. Für die Zeit vor der Restauration war Kyōgen eigenständig, so dass sich eine Mischung beider Begriffe, Sarugaku und Kyōgen, meist erübrigt<sup>10</sup>.

#### **2.4.2 Zu der Bezeichnung von Nō- und Kyōgen-Spielern**

Gelegentlich wird in Fachbüchern oder -artikeln die Frage diskutiert, ob es sich bei den Nō/Kyōgen spielenden Personen um Spieler, Tänzer, Darsteller, Schauspieler oder einfach ganz allgemein um Künstler handle. Meist erscheinen diese Diskussionen hinfällig, weil Autoren in der Regel nur ausgewählte Aspekte einer der

<sup>9</sup> Vgl. GEILHORN 2011 95 Fn. 132.

<sup>10</sup> KOMPARU 1983 96 führt außerdem an, dass im Kyōgen hin und wieder zwischen Aikyōgen (Zwischenspiel zwischen zwei Akten eines Nō, s. 9.1, insbes. 9.1.3 und 9.1.4), Nō kyōgen (das Kyōgen, das im Fünf-Stücke-Zyklus zwischen zwei Nō gespielt wird) und Kabuki kyōgen (hier nicht relevant) unterschieden wird.

jeweiligen Künste betrachten. Generell gehen sie nicht näher darauf ein, ob mit dem gerade genutzten Begriff auch andere Praktizierende als der Shite (Hauptspieler) und gelegentlich der Waki (Nebenspieler) gemeint sind. Außer in wenigen Ausnahmen in Stücken, in denen sich ein Zwiegespräch zwischen Shite und Waki entspinnt, kann bei Letzterem nicht von Darstellung einer Rolle (im Sinne von Schauspielerlei) gesprochen werden. Dessen ungeachtet muss auch diese Studie sich auf einen Modus zur Bezeichnung aller Nō/Kyōgen spielenden Personen festlegen, der verständlich ist und mit der gängigen Rhetorik nicht allzu sehr bricht. Hier soll nicht diskutiert werden, welcher der von verschiedenen Forschern genutzten Begriffe besser oder schlechter geeignet sein könnte. Meiner Meinung nach sind Nō-Spieler zugleich Sänger, Tänzer und Spieler, Kyōgen-Spieler in der Regel in der Hauptsache Schauspieler (oder kürzer, ebenfalls Spieler). Es liegt daher nahe, eine Bezeichnung zu wählen, die dem jeweils betrachteten Aspekt der Kunst entspricht. Alternativ könnte auch der japanische Begriff „Gakusha“ benutzt werden (meist mit „Schauspieler“ übersetzt), was jedoch angesichts einer unnötigen neuen und ungewohnten Begrifflichkeit unangebracht erscheint. Entsprechend habe ich in dieser Studie von allen genannten Begriffen – außer den japanischen – für Nō oder Kyōgen spielende Personen Gebrauch gemacht, auch um eindeutig den jeweils betrachteten Aspekt ihrer Kunst bezeichnen zu können. „Spieler“, „Schauspieler“ und „Darsteller“ müssen hierbei mehr oder weniger gleichwertig nebeneinander stehen. „Spieler“ ist besonders allgemein und wird in den meisten Fällen auch für Musiker, Chormitglieder und andere an der Produktion eines Stücks Beteiligten benutzt werden, ebenso wie „Künstler“<sup>11</sup>. „Schauspieler“ und „Darsteller“ können nur für den Shite und in manchen Stücken für den Waki verwendet werden. „Sänger“ und „Tänzer“ hingegen sind selbst erklärend und werden nur in Bezug auf die jeweiligen Partikularkünste des Nō genutzt. Waki tanzen nicht, singen aber, ebenso wie der Chor – der aus Sängern besteht, die das Shite-Fach erlernt haben. Kyōgen-Spieler sind keine Sänger oder Tänzer, weswegen sich bei ihnen diesbezüglich keine Begriffsproblematik ergibt.

### 2.4.3 Handwerk und Kunst in Sarugaku, Nō und Kyōgen

Ebenso bleibt die Frage zu klären, ob es sich bei Nō/Kyōgen um Kunst oder Handwerk handelt. Zunächst scheint sie nicht allzu bedeutend zu sein, weil in der Forschung allgemein von Künsten geschrieben wird – und der Kunstbegriff nur ungenau definiert ist. Das möchte ich nicht nachholen, sondern nur auf ein bislang kaum diskutiertes Problem hinweisen. Forscher beachten häufig nicht, dass Schüler Nō und Kyōgen wie Handwerke lernen. Meister vermitteln nach einer Methode, mit der für gewöhnlich (traditionelle) Handwerke gelehrt werden. Sie besteht zunächst lediglich aus der Reproduktion eines über Jahrhunderte angeeigneten Kanons aus Handlungsmustern. Diese umfassen nicht nur allgemeine Bewegungen des Körpers, Gestik und Mimik (nur im Kyōgen), sondern auch Gesang, Sprechtechniken, Musizieren, die Pflege von Masken und Kostümen und anderes. Für deren Reproduktion, für das „Schauspiel“, dessen Vor- und Nachbereitung, das ein Ensemble von Spielern dem Besucher einer Vorstellung präsentiert, werden diese von ihm belohnt. Weil sie die für ein „Schauspiel“ nötigen Handlungsmuster verinnerlicht haben, könnten

---

<sup>11</sup> Obwohl darüber diskutiert werden könnte, ob die Herstellung von Masken, Kostümen und Requisiten nicht eher in den Bereich des Handwerks zu rechnen wäre.



Spieler zweifellos ohne den Einsatz kreativer Energie jederzeit ein Stück aus der Erinnerung reproduzieren und sich für diese Leistung bezahlen lassen – genauso wie ein Tischler jederzeit einen Tisch produzieren und diesen verkaufen könnte. Kunstfertigkeit bedarf es dazu nicht. Zeami, der Gründer des Sarugaku, weist jedoch bereits im „Fūshikaden“ (1402) darauf hin, dass ein Spieler am Ende seiner Ausbildung, nachdem er diese Stufe der reinen Reproduktion hinter sich gelassen habe, seine eigene Spielweise entwickeln solle<sup>12</sup>. Damit meint er nicht nur, dass er seine Bewegungen mehr und mehr an seine Physiognomie anpassen, sondern auch, dass er die Rollen, die er übernimmt, nach ihren Stärken und Schwächen persönlich deuten und ausfüllen solle. Darin besteht der für Kenner reizvolle Unterschied zwischen Spielern selbst derselben Schule. Bezüglich der (allgemeinen) Reproduktion der Kata (Bewegungsmuster oder -sequenzen, s. 6.1) bleibt der Spieler, auch der Musiker oder das Chormitglied Handwerker, nur in der Deutung seiner Rolle oder des Stücks, die in der Variation seines Handwerkszeugs besteht, zeigt sich der Künstler in ihm. Zeami wünscht sich ein ästhetisch ansprechendes und reizvolles Schauspiel, kein Handwerk, auch wenn er Sarugaku durchaus im Sinne eines Handwerks beschreibt. Streng genommen kann im Nō unter diesen Voraussetzungen heute jedoch nur hinsichtlich des Shite von einem Künstler gesprochen werden, weil dieser den Rhythmus, den Ton des Spiels angibt. Zumindest übernimmt er traditionell die künstlerische Leitung und Planung einer Vorstellung. Daher richten seine Mitspieler sich nach ihm. Zwar wird die künstlerische Freiheit seines Ensembles durch seine herausgehobene Position eingeschränkt, aber auch der Shite kann nicht allein auftreten, ohne dass seine Präsentation unvollkommen wirkt. Seine Funktion ist die des Zentrums, um das herum sich alle an einer Vorstellung Beteiligten herum organisieren. Durch seine Darstellung bestimmt er aber den Rahmen, in dem diese sich künstlerisch entfalten können. Für das Kyōgen gilt das nicht in diesem Maße, weil es keinen den Ton angebenden Spieler wie den Nō-Shite kennt. Die Bühnenhierarchie gestaltet sich flacher. Beteiligte wie der Shite, sein Ado und manchmal ein oder mehrere Koado (siehe 6.1.6) gestalten das Stück je nach ihrem Spielanteil mehr oder weniger gemeinsam. Daher dominieren in der Organisation des Kyōgen nicht unbedingt schulspezifische Spielgruppen, deren Mitglieder in der Regel zusammen üben und spielen. Für die Theaterwissenschaft sind weniger die Handwerker unter den Spielern interessant als die Künstler, weswegen in dieser Arbeit generell von Künstlern geschrieben werden wird. Aber es erschien mir wichtig, darauf hinzuweisen, dass allein das Beherrschen der Techniken und die Erinnerung der Texte nicht zwingend dazu qualifiziert, als solcher bezeichnet werden zu können.

#### **2.4.4 Entwicklung in einem Handwerk**

Handwerk kann sich entwickeln, und zwar im Rahmen der Variationsmöglichkeiten, die das jeweilige Handwerk vorgibt, das in der Regel aus Material- und der Kenntnis von Handlungsmustern (Techniken) besteht. Dawkins führte in „The

---

<sup>12</sup> Vgl. BENL, Oscar: Seami Motokiyo und der Geist des Nō-Schauspiels. Geheime kunstkritische Schriften aus dem 15. Jahrhundert (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse der Literatur Jahrgang 52, Nr. 5), Wiesbaden 1953 (abgeschlossen bereits 1952) 31ff., RIMER, J. Thomas/YAMAZAKI Masakazu: On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami, Princeton 1984 6ff. Genauer führe ich dies in Kapitel 6 aus.

God Delusion“ an, für den Lehrer sei es nicht wichtig, mit wie vielen Schlägen der Schüler einen Nagel in ein Brett schlage, sondern dass er ihn in ein Brett schlage<sup>13</sup>. Hier besteht von Seiten des Schülers großer Raum für Innovation. Denn wenn ihm klar wird, worin das Ziel einer speziellen Technik besteht, kann er ihre Durchführung variieren. Handelt es sich um einen besonders starken Mann, mag er seine Kraft zu seinem Vorteil einsetzen und wenige Nägel tief in das Holz treiben, handelt es sich um einen besonders schwachen Mann, mag er mehr Nägel weniger tief hinein treiben und dadurch die Struktur seines Werkstücks besser begreifen. Dasselbe gilt auch für Nō/Kyōgen als Handwerk. Die Varianz, die sich aus der Nutzung derselben Techniken ergeben kann, ist gut daran abzulesen, dass sich mehrere verschiedene, heute nicht mehr (oder nur schlecht) miteinander auf der Bühne kompatible Schulen herausgebildet haben. Das Handwerk „Nō“ oder das Handwerk „Kyōgen“ bilden hierbei die Grundlage, auf der aufbauend ein Schauspieler sein Werkstück schaffen kann.

## 2.5 GORYŪ SAN'YAKU – FÜNF SCHULEN, DREI PFLICHTEN

„Goryū San'yaku“ ist ein Sammelbegriff für sämtliche in den Schulen für Nō/Kyōgen organisierten Künstler.

### *Goryū – die fünf Schulen*

„Goryū“ bedeutet übersetzt „fünf Schulen“ und bezieht sich auf die Nō-Shite-Schulen: Kanze, Hōshō, Konparu, Kongō und Kita. Bis kurz nach der Meiji-Restauration wurden diese noch als „Shizaichiryū“ („vier Truppen und eine Schule“) bezeichnet. Dies war eine Konzession an die Kita-Schule, einer Sarugaku-Truppe, die kurz vor der Wende zum 16. Jahrhundert gegründet wurde und deren Schauspiel Shōgun Tokugawa Hidetada (1579–1632) besser gefiel als das der vier Hofschauspieltruppen (Kanze, Hōshō, Konparu und Kongō). Hidetada gewährte den Kita 1618 nicht nur Reisstipendien wie den älteren Truppen, sondern wies deren Führer an, bei dem Führer der Kita Schauspielunterricht zu nehmen. Bei den Nō-Shite-Schulen wird zwischen Kamigakari-Tradition und Shimogakari-Tradition unterschieden. Hauptsächlich beschreibt dies heute die Überlieferungsfassung der Texte, zeigte früher jedoch den Gründungsort der Truppen an. Kamigakari-Truppen wurden in und um Kyōto gegründet, der Kaiserstadt seit der Heian-Zeit, Shimogakari-Truppen in und um Nara, der alten Kaiserstadt der Nara-Zeit<sup>14</sup>.

### *San'yaku – die drei Pflichten*

„San'yaku“ bedeutet übersetzt „drei Pflichten“. Der Begriff bezieht sich auf drei den Shitekata<sup>15</sup> des Sarugaku zugeordnete (verpflichtete) Künstler: Wakikata, Hayashikata und Kyōgenkata. Obwohl die Zahl der Shitekata über die Jahrhunderte immer größer war als die der Partikularkünstler, haben diese deutlich

<sup>13</sup> DAWKINS, Richard: The God Delusion, London 2007 (2006) (Black Swan Edition) 224.

<sup>14</sup> Vgl. LEITER, Samuel: Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre, Michigan 2006 341.

<sup>15</sup> Shitekata bedeutet „Spieler im Fach des Shite“ und bezieht sich nicht nur auf den Hauptspieler, sondern sämtliche Funktionen, die ein Shite-Spieler auf der Bühne einnehmen kann.

mehr Schulen ausgebildet: Für die **Wakikata** sind dies Hōshō, Fukuō, Takayasu, Shimo(gakari), Shindō und Shundō. Die beiden letztgenannten verschwanden jedoch im Laufe der jüngeren Geschichte und die Shimo-Schule wird nur bei Samuel Leiter im „Historical Dictionary of Japanese Theatre“ aufgeführt.

Die **Hayashikata** werden meist als homogene Gruppe betrachtet, aber wie in einem westlichen Orchester besteht auch das in Nō/Kyōgen aus mehreren verschiedenen Instrumenten: der Nōkan (Flöte, Fuekata), der Kotsuzumi (kleine Handtrommel), der Ōtsuzumi (große Handtrommel) und der Taiko (Standtrommel). Für jedes haben sich in der Edo-Zeit mehrere jeweils eigene Schulen herausgebildet, die nur mit Schauspielern und Musikern bestimmter Richtungen gemeinsam oder aber allein auftreten. Fuekata werden von den Familien Issō, Morita und Fujita ausgebildet. Leiter führt noch die Kasuga-Schule auf, die jedoch nach der Meiji-Restauration aufgelöst worden sein soll. Kotsuzumikata umfassen zwei Zweige der Kō-Familie, bilden jedoch auch bei den Kōsei, den Ōkura und den Kanze aus. Keine ihrer Linien ist bislang erloschen. Ebenso verhält es sich mit den Familien, die das Spielen der Ōtsuzumi lehren. Dies sind die Kadono, die Takayasu, die Ishii, die Ōkura und die Renzaburō-Hōshō. Nur zwei Familien unterrichten die Taiko, und zwar die Kanze und die Konparu. Die Taiko wird jedoch ohnehin nur in der Hälfte der kanonischen Stücke verwendet und von diesen nicht einmal die Hälfte gespielt, so dass der Einsatz entsprechend selten ist.

Offiziell bestehen von den zu Beginn der Edo-Zeit gegründeten drei Schulen des **Kyōgen** noch zwei, Izumi und Ōkura. Die Sagi-Schule verschwand in den Wirren der Restaurationszeit. Jüngst wurden jedoch Zweigschulen entdeckt, so dass umstritten ist, ob die Sagi-Schule als aufgelöst und ihre Tradition als erloschen betrachtet werden kann oder nicht<sup>16</sup>. Da die Kyōgen-Schulen mehr ein Zusammenschluss mehrerer kleiner Schulen sind und jede ihr angeschlossene Familie ihren eigenen Darstellungsstil lehrt, ist es notwendig, für sie die Familien anzugeben, die in ihnen organisiert sind: Dies sind in der Izumi-Schule die Nomura und die Miyake, in der Ōkura-Schule die Ōkura, die Zenchiku, die Yamamoto und die Shigeyama<sup>17</sup>. Diese Familien haben sich jeweils in Haupt- und Nebenlinien gespalten, deren Name mitunter voneinander verschieden ist, was in der Praxis zu Verwechslungen führen kann.

## 2.6 ZEAMIS SCHRIFTEN – ÜBERBLICK ÜBER DIE EDITIONEN, AUF DIE VERWIESEN WIRD

Wenn in dieser Studie auf die Schriften Zeami verwiesen wird, führe ich, sofern möglich, zwei Editionen an, und zwar die von Berl aus dem Jahr 1953, deutschsprachig, und die von Rimer und Yamazaki, erschienen im Jahr 1984. Beide sind nicht die jüngsten Erscheinungen zu diesem Thema, haben jedoch mehrere Vorteile gegenüber anderen Werken – beispielsweise von Nearman (vorwiegend mehrere Artikel ab 1978), Quinn (mehrere Artikel ab 1993) und Bohner (mehrere Schriften ab 1943 bis in die Mitte der 1950er Jahre). Berl ist einer von nur zwei deutschsprachigen Editoren und sprachlich Bohner vorzuziehen. Darüber hinaus bietet seine Edition einen aus-

<sup>16</sup> Insges. vgl. KOMPARU 1983 157, LEITER 2006 341–342.

<sup>17</sup> Nachzulesen bspw. bei KENNY 1968 11–12.

fürlichen Fußnotenapparat, der japanische Schriftzeichen des 15. Jahrhunderts klar erläutert und alternative Übersetzungen aufführt, wo sie ihm angemessen erscheinen. Insgesamt ist seine Übersetzung daher besser verständlich und zugänglicher als die Bohners, umfasst jedoch nicht alle Schriften, sondern nur eine handvoll Texte – und ist gegenüber Rimer und Yamazaki hoffnungslos veraltet. Benls Edition habe ich aus zwei Gründen dennoch aufgenommen:

- (a) sie ist deutschsprachig und
- (b) sie kann vergleichend mit der aktuelleren von Rimer und Yamazaki gelesen werden, die über keinen vergleichbaren Fußnotenapparat verfügt.

Ortolani verweist noch 2001 ausdrücklich auf ihre Edition. Darin haben sie eine kompakte, aber herausragende Übersetzung von Zeamis Schriften zu Sarugaku angefertigt. Quinn, Nearman und andere sind im Vergleich insgesamt zu sperrig und unhandlich. Mitunter erstrecken sich ihre Editionen über mehrere Bände der Monumenta Nipponica. Rimer und Yamazaki hingegen bieten alle, auch neue, Informationen zu den Texten Zeamis. Ihr Hang zu einer religiösen Interpretation der Schriften erweist sich bei der Lektüre zwar als störend, kommt den späteren Schriften Zeamis aber sicher sehr viel näher als Benl – unberücksichtigt bleibt seine Übersetzung von 1961<sup>18</sup>. Insgesamt bieten Rimer und Yamazaki, nicht zuletzt aufgrund der Mischung aus englischer und japanischer Muttersprache, mehrere neue Ansätze für die Deutung mancher Passage in den komplizierten Texten. Für Näheres sei hier auf Ortolani verwiesen. Aufgrund der Handlichkeit ihres Textes werden Rimer und Yamazaki Quinn oder Nearman mit ihren Erläuterungen vorgezogen. Für ausführlichere Informationen zu den Schriften Zeamis und der Übersetzungsproblematik führt allerdings sicher kein Weg an ihnen und ihren Editionen vorbei.

## 2.7 HINWEISE UND LISTEN ZU DER JAPANISCHEN GESCHICHTE

### 2.7.1 Die Kansai- und die Kantō-Region

Die japanische Hauptinsel (Honshū) wird von einem Gebirgszug in einen westlichen (Kansai-Region) und einen östlichen Siedlungsbereich (Kantō-Region) geteilt. Da die Insel aufgrund der Gebirge landwirtschaftlich nur schwer großflächig erschlossen werden kann, konzentrieren sich Siedlungen auf diese Gebiete, in denen heute Kyōto und Ōsaka (Kansai) und Tōkyō (Kantō) als größte Ballungszentren Japans liegen. Den längsten Teil der japanischen Geschichte bildete die Kansai-Region das kulturelle und machtpolitische Zentrum des Kaiserreichs, in der sich der Sitz des Kaisers (Kyōto, Nara) oder des Shōguns (Ashikaga) befand. Erst mit dem Ausbau des Dörfchens Edo im Kantō durch die Tokugawa im 16. und 17. Jahrhundert gewann diese Region langsam an Bedeutung und überholte schließlich, Ende des 18. Jahrhunderts Kyōto und den Kansai auch kulturell. 1868 wurde Edo in Tōkyō umbenannt, ein Jahr später zogen Kaiser und Hof hierhin um.

---

<sup>18</sup> Sie besitzt keinerlei Anmerkungen.

## 2.7.2 Japanische Zeitrechnung

Die japanische Zeitrechnung war bis in das späte 19. Jahrhundert von dem gregorianischen Kalender verschieden. Anders als im Westen kannte sie keinen Bezugspunkt wie den Beginn der Zeitrechnung oder die Geburt Christi. Stattdessen wurde in Regierungsjahren des amtierenden Shōgun und nach der Regierungsdevise des jeweiligen Kaisers gerechnet, nach der dieser nach seinem Tod benannt wurde. Kaiser Mutsuhito ist heute daher als Kaiser Meiji bekannt. „Meiji“ war die Regierungsdevise, nach der er sein politisches Handeln zu dem Zeitpunkt seiner Inthronisierung zu richten gedachte. Für Historiker ist es allerdings einfacher, längere Zeitperioden zu betrachten, mit denen sie die japanische Geschichte strukturieren können. Auch das europäische Mittelalter kannte bis in das 11. Jahrhundert keine allgemein verbindliche Zeitrechnung, so dass sich auf den Urkunden der deutschen Kaiser und Könige bis zu den Staufern häufig keine Jahreszahl nach Christi Geburt findet, sondern neben anderen wie der seit im Römischen Reich üblichen Indiktionszählung lediglich die Angabe, wie viele Jahre die Thronbesteigung oder Krönung bereits zurücklag. Für das Japan der in dieser Studie betrachteten Zeit haben sich folgende Epochen durchgesetzt:

**Tabelle 1: Zeitabschnitte der japanischen Geschichte**

Kamakura-Zeit	1185–1333	Benannt nach dem Sitz der Shōgune in Kamakura in der heutigen Präfektur Kanagawa in der Kantō-Region (Osten).
Muromachi- oder Ashikaga-Zeit	1336–1573	Benannt nach dem Stadtteil Muromachi in Kyōto, in dem sich der Palast der Ashikaga-Shōgune befand.
Ōnin-Kriege	1466–1477	Bürgerkrieg, in dessen Verlauf die Residenzstadt der Shōgune in Trümmer gelegt wurde, obwohl diese aufgrund ihrer bereits seit Längerem bestehenden Schwäche nicht in den Konflikt eingreifen konnten. Mit dem Ōnin-Krieg endet eine Zeit innerjapanischen Friedens, den die Shōgune hätten garantieren sollen.
Sengoku-Zeit	1477–1573	Die Zeit der streitenden Reiche: mit dem Niedergang der Ashikaga-Shōgune brach die innerjapanische Ordnung zusammen und die Fürsten kämpften untereinander um die Vormachtstellung im Kaiserreich.
Azuchi-Momoyama-Zeit	1573–1603	Die Zeit der drei Reichseiniger: Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi und Tokugawa Ieyasu
Edo- oder Tokugawa-Zeit	1600–1868	Benannt nach dem Sitz der Tokugawa-Shōgune in Edo, dem heutigen Tōkyō, oder den Tokugawa.
Meiji-Zeit	1868–1912	Regierungszeit Kaiser Mutsuhitos (1852–1912), nach dessen Regierungsdevise („Erleuchtete Zeit“) sie benannt ist.

Taishō-Zeit	1912–1926	Regierungszeit Kaiser Yoshihitos (1879–1926), nach dessen Regierungsdevise („Große Gerechtigkeit“) sie benannt ist.
Shōwa-Zeit	1926–1989	Regierungszeit Kaiser Hirohitos (1901–1989), nach dessen Regierungsdevise („Erleuchteter Frieden“) sie benannt ist.
Heisei-Zeit	1990 bis heute	Regierungszeit Kaiser Akihitos (*1933), nach dessen Regierungsdevise („Frieden überall“) sie benannt ist.

### 2.7.3 Die Shōgune von den Ashikaga bis zu dem letzten Tokugawa-Shōgun

Zu einer besseren Orientierung in der japanischen Geschichte möchte ich außerdem die Regierungszeiten der Shōgune nach Ashikaga Yoshimitsu angeben. Diese werden daher im Text nur dann aufgeführt, wenn sie mir für die Einordnung eines Ereignisses unbedingt notwendig erscheinen.

**Tabelle 2: Ashikaga-Shōgune**

Ashikaga Yoshimitsu	
Ashikaga Takauji	Shōgun von 1338–1358
Ashikaga Yoshiakira	Shōgun von 1359–1368
Ashikaga Yoshimitsu	Shōgun von 1369–1394
Ashikaga Yoshimochi	Shōgun von 1395–1423
Ashikaga Yoshikazu	Shōgun von 1423–1425
Ashikaga Yoshinori	Shōgun von 1429–1441
Ashikaga Yoshikatsu	Shōgun von 1442–1443
Ashikaga Yoshimasa	Shōgun von 1449–1473
Ashikaga Yoshihisa	Shōgun von 1474–1489
Ashikaga Yoshitane	Shōgun von 1490–1493 und von 1508–1521
Ashikaga Yoshizumi	Shōgun von 1494–1508
Ashikaga Yoshiharu	Shōgun von 1521–1546
Ashikaga Yoshiteru	Shōgun von 1546–1565
Ashikaga Yoshihide	Shōgun 1568
Ashikaga Yoshiaki	Shōgun von 1568–1573

**Tabelle 3: Reichseiniger der Azuchi-Momoyama-Zeit**

Oda Nobunaga	1534–1582
Toyotomi Hideyoshi	1537–1598
Tokugawa Ieyasu	1543–1616, Shōgun von 1603–1605

**Tabelle 4: Tokugawa-Shōgune**

Tokugawa Ieyasu	1543–1616, Shōgun von 1603–1605
Tokugawa Hidetada	1579–1632, Shōgun von 1605–1623
Tokugawa Iemitsu	1604–1651, Shōgun von 1623–1651
Tokugawa Ietsuna	1641–1680, Shōgun von 1651–1680

Tokugawa Tsunayoshi	1646–1709, Shōgun von 1680–1709
Tokugawa Ienobu	1662–1712, Shōgun von 1709–1712
Tokugawa Ietsugu	1709–1716, Shōgun von 1713–1716
Tokugawa Yoshimune	1684–1751, Shōgun von 1716–1745
Tokugawa Ieshige	1711–1761, Shōgun von 1745–1760
Tokugawa Ieharu	1737–1786, Shōgun von 1760–1786
Tokugawa Ienari	1773–1841, Shōgun von 1787–1837
Tokugawa Ieyoshi	1793–1853, Shōgun von 1837–1853
Tokugawa Iesada	1824–1858, Shōgun von 1853–1858
Tokugawa Iemochi	1846–1866, Shōgun von 1858–1866
Tokugawa Yoshinobu	1837–1913, Shōgun von 1866–1867

## 2.8 ZUR ORIENTIERUNG: EINE KARTE DES KAISERREICHS



### 3. ERFUNDENE TRADITIONEN

- 3.1 Entwicklung des Begriffs von 1983 bis heute
  - 3.1.1 Eric Hobsbawm stellt die „invented traditions“ vor (1983)
  - 3.1.2 Erfundene Traditionen in der Japanologie
  - 3.1.3 Eric Rath und Erfundene Traditionen in der Theaterwissenschaft
  - 3.1.4 Schlussbemerkung
- 3.2 Tradition und Moderne in Japan zwischen 1853 und 1945
  - 3.2.1 „Raus mit dem Alten, rein mit dem Neuen“
  - 3.2.2 Die Suche nach dem neuen Japan
  - 3.2.3 Koexistenz von altem und neuem Japan bis in die 1930er Jahre
  - 3.2.4 Sarugaku und Kyōgen werden zu Nōgaku
  - 3.2.5 Zu dem Paradox der japanischen traditionellen Theaterkünste
- 3.3 Schlussbemerkung

In diesem Kapitel erkläre ich den von Eric Hobsbawm geprägten Begriff „Erfundene Tradition“ („invented tradition“), seine Geschichte in der theaterwissenschaftlichen und japanologischen Forschung und seine Verwendung in dieser Studie. Zudem erscheint es notwendig, ihn gegenüber der lebendigen Tradition abzugrenzen. Erfundene Traditionen ergänzen diese nämlich lediglich, sie ersetzen sie jedoch nicht. Meist fällt es schwer, eine Trennlinie zwischen beiden zu ziehen, aber die Meiji-Restauration 1868 und die Neuerfindung des Sarugaku und Kyōgen zwischen 1871 und 1879 in der Form eines neues Theaters mit dem Namen „Nōgaku“ gestalten diese Herausforderung einfacher. Sie bilden eine recht deutliche Zäsur zwischen alter und neuer Bühnenkunst, anders als im 19. Jahrhundert im Britischen Empire, mit dem Hobsbawm und seine Kollegen sich in „The Invention of Tradition“ beschäftigen (3.1). Der Vorstellung des Begriffs in den genannten Forschungsbereichen lasse ich einige Beispiele und einen Abriss der japanischen Geschichte von der Meiji-Restauration bis in die Zeit der Militärdiktatur (1930er Jahre bis 1945)<sup>1</sup> folgen, einer Epoche, in der Tradition und Moderne aufeinander treffen und im Zuge der Modernisierung des Kaiserreichs aneinander reiben. Die Dekaden zwischen 1868 und 1945 passen in das Muster, das Hobsbawm für die Erfindung neuer Traditionen beschreibt (3.2).

---

<sup>1</sup> Der Beginn der Militärdiktatur und auch der Begriff als solcher sind in der Forschung umstritten, vgl. SAALER, Sven: Japan in der internationalen Militarismusforschung, in: Japanstudien. Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien 14, München 2002, 103–138. Allgemein wird (bspw. von SIMS, Richard: Japanese Political History since the Meiji Renovation 1868–2000, New York 2001) angenommen, dass das Experiment konstitutionelle Monarchie bis längstens 1932 angedauert hat. Während in den 1920er Jahren der Einfluss des Militärs und der letzten Männer der Meiji-Elite einen Tiefpunkt erreichte, nahm er in Folge wirtschaftlicher Schwierigkeiten, außenpolitischer Spannungen mit Großbritannien und den Vereinigten Staaten von Amerika sowie der Schwäche des Parlaments nach 1926 sprunghaft wieder zu. Die sog. Militärdiktatur endete jedoch definitiv zeitgleich mit dem Krieg, auch wenn politische Akteure der 1920er Jahre bis in die Nachkriegszeit politisch aktiv blieben und sogar hohe Ämter bis hin zu dem Ministerpräsidenten bekleideten.



### 3.1 ENTWICKLUNG DES BEGRIFFS VON 1983 BIS HEUTE

„Zeami practically assured the fossilization of *nō* by placing so much emphasis on transmission of the art to a single designated heir. Had he transmitted his art to a number of pupils, *nō* would have been better served, as is suggested by the Buddhist image of a flame which passes from one candle to many without altering its nature.“<sup>2</sup>

Brandon verschweigt an dieser Stelle, dass Kanze Zeami (1363–1443), der Gründer des Sarugaku, sich lediglich an eine im 15. Jahrhundert in der Schaukunst übliche Praxis hielt. Eine Truppe konnte nur einen Führer haben, nicht zwei oder drei. Zeami überlieferte seine Geheimnisse daher nur an seinen 1432 verstorbenen Sohn Motomasa, nicht an seinen Neffen Kanze On’ami (1398–1467) oder seinen Schwiegersohn Konparu Zenchiku (1405–1470), seine beiden geistigen und künstlerischen Nachfolger. Wäre das, was Brandon schreibt, also wahr, wäre die Geschichte, die ich hier erzähle, recht kurz und Zeami ebenso wie seine Kunst heute nahezu vergessen, eine Randnotiz der japanischen Kulturgeschichte wie die Tasobi<sup>3</sup>. Motomasa hatte nämlich keine Schüler, an die er seine Geheimnisse hätte weitergeben können. Stattdessen übernahmen andere Spieler wie On’ami und Zenchiku die Tradierung ihrer noch jungen und keineswegs gefestigten Kunst. Zeamis Sarugaku war nur eines unter vielen und seine Geheimschriften gab er an mehrere Männer weiter, von denen jeder seine ganz eigene Darstellung pflegte. Zudem besaß nur Zenchiku, bei dem Zeami seinen Lebensabend verbrachte, sämtliche schriftlich überlieferten Geheimnisse<sup>4</sup>. Als daher 1432 mit dem Leben Motomasas dessen Kerze erlosch, brannte die Flamme der Kunst, die Zeami mit seinen Schriften genährt hatte, an anderen Dochten weiter und konnte im Laufe der Generationen immer neue entzünden. Brandons Metapher leistet insofern eine Hilfestellung, um die Überlieferung des frühen Sarugaku bis heute zu verstehen. Allerdings hat sich die Rolle der Erben, von denen er schreibt, im Laufe der Geschichte mehrmals geändert. Heute ist in der Tat nur ein Spieler befugt, alle Geheimnisse der Kunst zu kennen – und er lehrt sie nur seinen Nachfolger<sup>5</sup>. Dennoch glauben sowohl japanische als auch nicht-japanische Theater- und Sozialforscher an eine Fossilierung von Nō/Kyōgen. Diese Fehleinschätzung kann auf das „kansei sareta“-Prinzip (2.3) und Veröffentlichungen zwischen 1879 und 1959 zurückgeführt werden. Von Autoren dieser 70 Jahre wurden Tokugawa-Sarugaku und Kyōgen zunächst mit der Bezeichnung Nōgaku zu einem japanischen Nationaltheater und schließlich zu einer bereits von Zeami vollkommen geschaffenen Theaterform umgeschrieben, deren Grundlagen sich auch in einer sechs Jahrhunderte dauernden Geschichte nicht mehr wesentlich verändert hätten. Einer der Schlüsselbegriffe, um sich diesem Phänomen anzunähern, ist „invented tradition“ („Erfundene Tradition“). Diese „invented traditions“ spielen jedoch nicht nur in der Formierung des modernen Nō/Kyōgen nach der Meiji-Restauration eine große

---

<sup>2</sup> BRANDON 1997 100.

<sup>3</sup> Beschrieben bei RAZ 1983 14ff.

<sup>4</sup> PINNINGTON, Noel J.: Crossed Paths. Zeami’s Transmission to Zenchiku, in: MN 52.2 (1997), 201–234 behandelt diese ausführlich.

<sup>5</sup> Dieses Überlieferungsprinzip wird heute Isshi Sōden genannt, vgl. KEENE, Donald: *The Iemoto System (Nō and Kyōgen)*, in: RIMER, J. Thomas (Hrsg.): *The Blue-Eyed Tarōkaja*. A Donald Keen Anthology, New York/Chichester 1996, 228–237 231.

Rolle, sondern ziehen ihre Spuren durch seine gesamte Geschichte von Zeami bis heute. Dadurch dass sie in der deutsch- und englischsprachigen Forschung bis heute mantraartig wiederholt werden, haben sie sogar eine gewisse Eigendynamik entwickelt, zumal auch nicht-japanische Schüler japanischer traditioneller Lehrer häufig deren Sichtweise auf die Authentizität der jeweiligen Kunst adaptieren. Diese fußt jedoch auf einem bis in die 1980er Jahre falschen Verständnis von japanischer Tradition in der westlichen Forschung. Während der japanische Traditionsbegriff sich vor allem auf die Überlieferung, nicht jedoch konkrete Handlungen, bezieht, herrscht in westlichen Ländern spätestens seit dem 19. Jahrhundert eine an der Praxis orientierte Vorstellung vor, nach der Tradition in der Form von Handlungen unwandelbar bleiben müsse. Anders ausgedrückt, in Japan messen eine Tradition pflegende Personen deren „Essenz“ (siehe unten) und Methode, dem inneren Aspekt, eine größere Bedeutung bei, in westlichen Ländern hingegen dem äußeren Aspekt von Tradition als Bestandteil einer auf die Gruppe bezogenen gemeinsamen Geschichte. Brandon und Suzuki<sup>6</sup> weisen jeweils darauf hin, dass der japanische Traditionsbegriff schon immer im Sinne einer lebendigen Tradition und nicht ausschließlich rückblickend verstanden worden sei. Authentizität in diesem Sinne bedarf einer ununterbrochenen Überlieferung von den (mythischen) Anfängen bis in die Gegenwart, gewährleistet durch Geheimnisträger, in diesem Falle die Iemoto. Der innere Aspekt einer Tradition, der über die Jahrhunderte überliefert worden sein soll, wird häufig mit einem Begriff wie „Essenz“ oder „Geist“ umschrieben. Grundsätzlich haben sich das Sarugaku und Kyōgen des 14./15. Jahrhunderts nach diesem Traditionsverständnis daher in den Nō- und Kyōgen-Schulen von heute erhalten. Seit den Tagen Zeamis mögen sich Schauspieler, ihre Praktiken, ihre Spielorte, ihr Publikum und die von ihnen verwendeten Objekte zwar gewandelt haben, solange dies jedoch im Einklang mit der lebendigen Tradition geschah, ausgedrückt in der mündlichen Überlieferung – nicht der schriftlichen –, blieb die „Essenz“ von Zeamis Sarugaku (und Kyōgen) erhalten. Allerdings änderte sich die Umwelt, änderten sich die Bedingungen, unter denen die Spieler ihre Künste ausübten, in den sechs Jahrhunderten nach dem Gründer häufig ungeachtet der lebendigen Tradition. Diese Zeiträume sind durch die Rekonstruktionen verlorenen Wissens, dessen Restauration oder Wiederentdeckung gekennzeichnet und scheinen immer in einer Zeit der Krise aufzutreten, sei es während des Bürgerkriegs im 16. Jahrhundert, in der das „Hachijō Kadensho“<sup>7</sup> kompiliert wurde, sei es in der Konkurrenz zu anderen beliebten Schaukünsten

---

<sup>6</sup> SUZUKI Sadami: „Gewollt“ und „geworden“ in den japanischen Kulturwissenschaften, in: SCHAUMANN, Werner (Hrsg.): Gewollt oder geworden? Planung, Zufall, natürliche Entwicklung in Japan. Referate des 4. Japanologentags der OAG in Tokyo 17./18. März 1994, München 1996, 155–180 166–167.

<sup>7</sup> Schriftwerk, in dem die Texte von vier Größen des Sarugaku des 15. und 16. Jahrhunderts zusammengestellt wurden, Zeami zugeschrieben. RATH 1999 179 vermutet einen Tayū der Kanze, Kanze Sōsetsu (1509–1583) hinter der Fälschung. Späterhin ergänzten Spieler verschiedener Schulen das „Hachijō Kadensho“ und schufen mit ihm das in der Edo-Zeit am weitesten verbreitete Werk über ihre Kunst. Bemerkenswert ist, dass Autoren über dieses Medium im Namen Zeamis Regeln für Rollen, Kostüme, Masken und deren Gebrauch aufstellten und öffentlich machten. Bislang waren diese den Mitgliedern der Truppen vorbehalten geblieben, denjenigen, die die Geheimschriften hatten lesen dürfen oder in die höchsten Geheimnisse eingeweiht worden waren.

oder den Kita im beginnenden 17. Jahrhundert<sup>8</sup>. Daraus wird deutlich, dass Begriffe wie „Fossilierung“ oder „Einfrieren“ den Zustand von Nō/Kyōgen nach der Meiji-Restauration nicht korrekt beschreiben können. Denn bei diesen Künsten handelt es sich um eine im Laufe der Zeit gewachsene Sammlung überlieferter und sich mit den Zeiten wandelnder sowie auch neu erfundener Traditionen, ähnlich der römisch-katholischen Kirche, deren Lehren sich nie geändert haben sollen, deren Schriftzeugnisse aber anderes offenbaren.

Unter dieser Prämisse verstehe ich das Bild der Flamme, das Brandon im Eingangszitat beschwört: Solange die Flamme (die Tradition) nicht erlischt, bleibt sie in ihrer derzeitigen Form bestehen. Sie setzt sich jedoch nur aus dem Material zusammen, aus dem auch die Kerze (der Traditionsbewahrer) geformt wurde und verbraucht dieses im Laufe ihrer Existenz. Sie muss die Kerze verlassen, um das Material, aus dem sie besteht, zu ändern – und sie muss sie verlassen, wenn sie nicht unwiederbringlich erlöschen soll. Daher reicht der Träger (der Lehrer) sie an eine andere Kerze und einen anderen Träger (seinen Schüler) weiter – deren Zusammensetzung sich in der Regel von der ersten unterscheidet (er denkt anders, ist jünger und unerfahrener). Zwar werden beide darauf achten, dass sie nicht zu verschieden sind, aber nach und nach muss sich so die Flamme (die Tradition) ändern. Für diejenigen, die sie in ihrer Gegenwart und gesondert für sich betrachten, bleibt sie jedoch gleich.

Erfundene Traditionen sind nicht per se schlecht oder falsch. Manche von ihnen diskriminieren jedoch gegen Frauen oder Nicht-Japaner oder stellen nicht haltbare Behauptungen auf. Bis in die Meiji-Zeit spielten durchaus auch ausgebildete Frauen Sarugaku, Nō und Kyōgen, sogar auf Geheiß der Iemoto. Der heute für diese Künste charakteristische Bühnenbau hat sich nicht bereits unter Zeami herausgebildet, sondern frühestens im 17. Jahrhundert und heute noch werden neue Tänze choreographiert, Stücke und deren Musik komponiert – von denen manche sogar in das Repertoire einer Schule aufgenommen worden sind. Das Nō wird durch diese Eingeständnisse nicht uninteressant oder zu einer modernen Theaterform, aber die Macht der Schulen, die sich auf die Kraft der ungebrochenen Tradition berufen, könnte schwinden.

### **3.1.1 Eric Hobsbawm stellt die „invented traditions“ vor (1983)**

<sup>9</sup>Eric Hobsbawm behandelt den Begriff „invented traditions“ nur in der Einleitung zu dem gemeinsam mit Terence Ranger herausgegebenen Sammelband „The Invention of Tradition“ und belässt ihn ungenau definiert, was bei der späteren Be-

---

<sup>8</sup> Hierzu KOMIYA Toyotaka: Part One: Music and Drama in the Meiji Era, in: KOMIYA Toyotaka (Hrsg.): Japanese Music and Drama in the Meiji Era (= Japanese Culture in the Meiji Era 9), Tōkyō 1956, 1–60 4: Es sei nicht möglich festzustellen, ob die Rekonstruktion eines immateriellen Elements im Theater, sei es ein Gefühl, sei es eine Bewegung usw. mit einer früheren identisch sei. Selbiges gilt auch für das Erlebnis Theater an sich, das nicht reproduzierbar, sondern flüchtig ist (s. 10.1).

<sup>9</sup> Sämtliche Informationen zu den „invented traditions“ in 3.1.1 stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, aus HOBBSAWM/RANGER 1983 1–14. Hier und später an anderer Stelle werde ich daher aus Gründen der Übersichtlichkeit darauf verzichten, für jeden Nachweis eine Fußnote anzufügen.

schäftigung zu Irritationen geführt hat<sup>10</sup>. „The Invention of Tradition“ konzentriert sich auf die spätere Geschichte des Britischen Kolonialreichs und den Nationalismus. Zwar umfassen die Beiträge daher das gesamte 19. und die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, greifen jedoch an keiner Stelle nennenswert darüber hinaus. Für die Übertragung der „invented traditions“ in andere Fachbereiche als die Geschichtswissenschaft in diesem Zeitraum kommt erschwerend hinzu, dass Hobsbawm ihre Einführung sehr speziell gehalten hat. Er weist in der Einleitung darauf hin, dass der Begriff für die Anwendung auf den Zeitabschnitt der Geschichte bestimmt sei, in dem sich die Nationen Europas geformt haben. Entsprechend beschäftigt er sich mit Anwendungsproblemen auf frühere Phasen der Menschheitsgeschichte oder in anderen Fachbereichen nicht – Chakrabarty, Rath und Vlastos sowie andere holten das in den 1990er und 2000er Jahren für Japanologie und die Theaterwissenschaft nach.

Hobsbawm zufolge besteht der Zweck von „invented traditions“ in der Herstellung eines Gefühls geschichtlicher Kontinuität unter dem Eindruck einer sich immer rascher verändernden Gegenwart. Betroffenen Menschen blieb in manchen Fällen durch aus ihrer Sicht plötzlich eingetretene Ereignisse oder nicht von ihnen veranlasste Entwicklungen nicht genügend Zeit für eine Anpassung an die neuen Umstände. Dadurch wurden sie unsicher und bedurften einer im Bekannten verankerten Stütze, um mit der nun bestehenden Situation zurechtzukommen. Die „invented traditions“ gaben ihnen dabei Halt. Denn in manchen Situationen war es nicht möglich, bestehende Traditionen an die Gegenwart anzupassen. Erfundene Traditionen wurden in diesen Fällen benötigt, um die entstandenen Lücken zu füllen. Sie konnten aber auch für Bereiche geschaffen werden, in denen es zuvor keiner Traditionen bedurfte, um ein Gefühl der Sicherheit und geschichtlichen Kontinuität herzustellen.

Bei der Definition des Begriffs „invented tradition“ unterscheidet Hobsbawm zwischen „Tradition“ und „Brauch“ (im Englischen „customs“, kann jedoch auch im Sinne von „Gesetz (der Gewohnheit)“, sprich: Gewohnheitsrecht gebraucht werden). „Customs“ und „customary law“ spielen im modernen britischen Recht noch immer eine große Rolle, anders als in Deutschland. Hobsbawm zieht in „The Invention of Tradition“ eingedenk seiner englischsprachigen Leserschaft das britische „customary law“ heran, um sein Verständnis des Begriffs „customs“ zu erläutern: Brauchtum oder überkommenes Recht könne nicht unveränderlich sein, weil das Leben, auf das es sich beziehe, nicht unveränderlich sei. Recht, das für die Lebenswirklichkeit anwendbar bleiben solle, müsse daher an eine möglichst große Zahl einander ähnlicher Situationen angepasst werden können, sprich: variabel bleiben. Dadurch werden Recht und Recht sprechende Personen in einem gewissen Rahmen zu Entwicklung oder zu der Bereitschaft zu Entwicklung gezwungen. Brauchtum nach Hobsbawms Verständnis besitzt daher immer unabdingbare Relevanz für die Gegenwart, denn es ist konkret auf sie bezogen. Tradition hingegen rechtfertigt gegenwärtige Zustände über einen Bezug auf eine nicht konkrete Vergangenheit. Sie formt dadurch zwar die Gegenwart, besitzt allerdings nicht

---

<sup>10</sup> Näheres hierzu findet sich bei CHAKRABARTY, Dipesh: Afterword: Revisiting the Tradition/Modernity Binary, in: VLASTOS, Stephen (Hrsg.): *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley/Los Angeles/London 1998, 285–296 sowie VLASTOS 1998, s. u. „Erfundene Traditionen in der Japanologie“.

zwingend Bezug und Relevanz zu ihr. Hobsbawm verdeutlicht den Unterschied von Brauchtum und Tradition an dem Beispiel der aktuellen britischen Rechtsprechung: Während die Urteilsfindung des Richters dem Bereich des Brauchtums zugeordnet werde, sei die Amtskleidung traditionell. Während „[invented] traditions“ unveränderlich seien und nur durch beständige Wiederholung am Leben gehalten werden können, seien „customs“ anpassungsfähig<sup>11</sup>. Sie sorgen nach Hobsbawm dafür, dass eine Gesellschaft sich entwickeln kann, auch ohne Neues unmittelbar anzunehmen. Sie rechtfertigen einen gewissen Widerstand gegen Veränderungen, beispielsweise im Falle der Neuvergabe von Land in der Folge einer Enteignung. Er trennt „traditions“ weiter von Routinen und Regeln des gesellschaftlichen Miteinanders nach deren Funktion und Rechtfertigung. Denn sie würden nicht technisch, sondern ideologisch gerechtfertigt. „Traditions“ haben aus diesem Grund häufig keinen praktischen Nutzen (mehr). Hobsbawm zufolge ist dies darauf zurückzuführen, dass die Handlung(sfolge) oder das Gedankengut<sup>12</sup> (oder eine Kombination aus beidem), die oder das eine Tradition konstituiere(n), in mehr als nur einem Kontext Bedeutung entfalten könne(n) und daher in sich formbar sei(en). Das bedeutet, Elemente einer Tradition standen nicht ursprünglich in dem speziellen, ihr in dem Rahmen der Traditionalisierung zugewiesenen Bedeutungszusammenhang. Sie verlieren an konkreter und gewinnen an ideeller Substanz. Hobsbawm führt aus, der praktische Nutzen, den ein Brauch gleicher Form noch gehabt hätte, verschwinde mit der Traditionalisierung. Die Amtskleidung der britischen Richter beispielsweise habe ursprünglich eine andere Funktion gehabt als ihr durch die Tradition beigemessen würde. Sie habe nur dadurch zu traditioneller Kleidung umgedeutet werden können, dass sie aus der Mode gekommen sei und sich nur in Gerichtsgebäuden gehalten habe. In ähnlicher Weise wird dem Stück „Okina“ heute eine mystische Bedeutung zugeschrieben (4.4).

Des Weiteren vermutet Hobsbawm, dass in Zeiten großer Umbrüche oder Krisen mehr neue Traditionen erfunden würden als in Zeiten, in denen es politisch und sozial ruhiger ist. Kleinere Umbrüche oder Krisen können darüber hinaus seiner Meinung nach durch rasche Aufeinanderfolge zu „großen Umbrüchen oder Krisen“ kumulieren. Beispielsweise wäre eine Hungersnot, während der Bauern vor die Burg des Herrschers ziehen, noch kein Anzeichen für gesellschaftlichen Wandel, aber die Aneinanderreihung mehrerer Unruhen, deren der Herrscher mit seinen Kriegern nicht mehr Herr werden kann, führen zu einer Erschütterung oder sogar Erneuerung der bestehenden Ordnung, sei es durch die Ersetzung des Herrschers durch einen anderen oder den Zerfall seines Machtbereichs in kleinere Einheiten. Beide Situationen erfordern nicht nur eine Rechtfertigung, sondern auch ein Umdenken von den Überlebenden. Ebenso verhält es sich mit der Begegnung einer Zivilisation mit einer fortschrittlicheren. Dies erfordert eine Reaktion seitens der unterentwickelten Zivilisation. Sie muss Mittel und Wege finden, um Neues zu erklären und es in ihr Weltbild integrieren. Dass besonders in solchen Zeiten neue Traditionen erfunden würden, führt Hobsbawm darauf zurück, dass manche Bräuche und Traditionen aufgrund ihrer Starrheit unter veränderten Umständen wie

---

<sup>11</sup> Inwiefern diese Unterscheidung sinnvoll ist, diskutiert CHAKRABARTY 1998 285–286. Dabei berücksichtigen weder Hobsbawm noch er, dass Tradition durchaus zugleich lebendig und erfunden sein kann.

<sup>12</sup> Beide können bspw. aus dem Brauchtum stammen.

den beschriebenen nicht beibehalten werden können – beispielsweise Huldigungs- oder Fruchtbarkeitsrituale, der Glaube an die Kräfte und Gestalt von Naturgeistern. Bräuche würden in einem solchen Fall häufig zu Traditionen umgestaltet werden und bereits bestehende, nicht mehr anpassungsfähige Traditionen durch neue ersetzt, um mit der neuen Situation zurecht zu kommen: „Old institutions with established functions, references to the past and ritual idioms and practices might need to adapt in this way.“<sup>13</sup> Hobsbawm beschreibt darüber hinaus, wie durch den gesellschaftlichen Wandel in Zeiten großer Umbrüche Freiräume entstehen, in denen sich neue Traditionen einnisten können und müssen, um den Betroffenen ein Zurechtkommen mit der ungewohnten Situation zu ermöglichen. Zwar sei die Gesellschaft ohnehin einem beständigen Wandel unterworfen, dessen Geschwindigkeit und Heftigkeit nähme jedoch mit dem Eindringen von Neuem in das Leben der Masse zu, wie in Europa Mitte des 19. Jahrhunderts während der Industriellen Revolution oder gegen Ende desselben Zeitraums im Rest der Welt in der Epoche des westlichen Imperialismus. Daneben konfrontierte die Regierung der Meiji-Restauratoren die japanische Gesellschaft ab den 1870er Jahren mit der radikalen Modernisierung beinahe sämtlicher Lebensbereiche. Diese vollzog sich für alle sichtbar vor allem in den Städten mit der Neugestaltung ganzer Straßenzüge nach europäischem Vorbild, dem Bau von Straßen- und Eisenbahnen, einem die Ballungszentren verbindenden Schienennetz und Telegrafmasten. Westliche Mode hielt auf den Straßen des in Tōkyō umbenannten Edo Einzug. Zwischen 1868 und ungefähr 1905<sup>14</sup> wurden materielle und immaterielle Relikte aus der Edo-Zeit und noch früheren Quellen wie das Sarugaku und das Kyōgen umgedeutet und mit der neuen Lage, in der sich das japanische Kaiserreich nach der erzwungenen

---

<sup>13</sup> HOBSBAWM/RANGER 1983 5.

<sup>14</sup> Gemeint sind die 37 Jahre zwischen Restauration und dem Ende des Russisch-Japanischen Krieges (1904–1905). Der Friedensvertrag mit dem Zarenreich sicherte dem Kaiserreich umfassende Rechte auf dem Kontinent zu. Trotz der Schwäche der kaiserlichen Armee ließ sich der Waffenstillstand daher als Sieg darstellen, unter den Großmächten hingegen gewann Japan infolge des Kriegsverlaufs an Ansehen. Dies und der gesellschaftliche und technologische Fortschritt bildeten die Grundlage, auf der die Neuverhandlung und schlussendliche Aufhebung der nach 1858 mit Japan geschlossenen Ungleichen Verträge stattfanden (s.u.). Zu diesen schreibt ausführlich bspw. JANSEN, Marius B.: *The Making of Modern Japan*, Cambridge/London 2000 274ff. Zu den Neuverhandlungen knapper GORDON, Andrew: *A Modern History of Japan. From Tokugawa Times to the Present*, New York/Oxford 2003 119 und ZÖLLNER, Reinhard: *Geschichte Japans. Von 1800 bis zur Gegenwart*, Paderborn/München/Wien/Zürich 2006<sup>2</sup> 270ff. SIMS 2001 schreibt nur allgem. über die Ungleichen Verträge als vorwiegend populistisch genutztes Ziel der japanischen Gesellschafts- und Wirtschaftspolitik nach der Restauration.

**Ungleiche Verträge** sind aufgezwungene Handelsverträge zwischen zwei Ländern, in denen das schwächere seine wirtschaftliche Souveränität an das stärkere abtritt, bspw. indem es sich verpflichtet, eine Warenmenge nach Vorgabe des stärkeren abzunehmen oder für dessen Bedarf zu produzieren, auch wenn dies der eigenen Bevölkerung oder Wirtschaft schaden oder zu anderen Nachteilen gereichen könnte. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts schlossen die europäischen Großmächte und die Vereinigten Staaten von Amerika solche Verträge mit Ländern wie China (ab 1842 in Nanking) oder Japan ab (zu China vgl. SCHMIDT-GLINTZER, Helwig: *Das alte China. Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert*, München 2008<sup>5</sup> 131–132, DERS.: *Das neue China. Von den Opiumkriegen bis heute*, München 2006<sup>4</sup> 15–17, 68, JANSEN 2000 274ff.). Denn es wäre zu kostenintensiv

Öffnung für den Westen befand, in Einklang gebracht – um für die Bevölkerung und sich selbst einen kulturellen Rückzugsbereich zu schaffen, der im Gegensatz zu der westlichen Technologie stand. Ebenso wie in anderen Bereichen baute die Erfindung neuer Traditionen in Sarugaku und Kyōgen auf der Grundlage älterer, obsolet oder schlicht unpassend gewordener Traditionen auf. Eine grundlegende Erneuerung der beiden Künste fand jedoch nicht statt. Erfundene Traditionen wurden nur geschaffen, sofern dies notwendig schien, um nicht im Getöse der Modernisierung zu verschwinden<sup>15</sup>. Imaginäre Konstrukte wie das Iemoto Seido<sup>16</sup> (11.1) oder die Herleitung religiöser Inhalte im Stück „Okina“ (4.4) sowie die Geringerschätzung des Kyōgen zwischen 1868 und den 1950er Jahren (in 10.2.2) gehören zu den im Zuge der Modernisierung neu hinzugefügten oder erneuerten Traditionen. Hobsbawm unterscheidet in „The Invention of Tradition“ nicht zwischen diesen beiden Typen. Seiner Meinung nach bestehen für den Fortbestand einer Tradition nur zwei Optionen: Stillstand, sofern möglich, oder „invented tradition“, sofern nötig. Eindeutig ist jedoch, dass „invented traditions“, deren Grundlage bis dahin bestehende Traditionen waren, mitunter gänzlich neue geschichtliche Einbettung erfuhren, um zu überdauern, gleichermaßen neu geschaffen wurden.

Hobsbawm bestimmt drei Typen von „invented traditions“:

- Gruppen schaffende oder den Gruppenzusammenhalt stärkende Symbole oder Handlungen,
- Hierarchien institutioneller oder persönlicher Art legitimierende Traditionen und
- Grundlagen für ein gesellschaftliches (oder religiöses) Miteinander (innerhalb von und zwischen Gruppen) schaffende Traditionen.

Der Zweck von „invented traditions“ sei, eine Gesellschaft oder deren Untergruppen zu schaffen oder zu stabilisieren, indem sie deren Geschichte oder erfundene Geschichte für die Legitimation derselben nutzen. In diesem Zusammenhang sei die Bezeichnung „traditionell“ („traditional“) oder die Äußerung des Wunsches, eine Tradition zu bewahren oder zu schützen darauf hin, dass es sich um eine „invented tradition“ und keine „echte“<sup>17</sup> Tradition handle. Diese sei in einem solchen Fall häufig von einer neuen, erfundenen, komplett ersetzt worden – oder

---

gewesen, sie zu kolonisieren. Das Zeitalter des Imperialismus (nach Hobsbawm 1875 bis 1914, mitunter auch früher im 19. Jahrhundert angesetzt) ist von der Expansion insbes. der wirtschaftlichen Einflussphären dieser Großmächte geprägt, nicht mehr dem Zugewinn von Land durch Kolonisation wie in den Jahrhunderten zuvor.

<sup>15</sup> BRANDON 1997 106 merkt an, Traditionen erschienen vorwiegend in der Wahrnehmung der Zuschauer dauerhaft. Das bedeute jedoch nicht, dass sie unverändert blieben, sondern sei lediglich ein Hinweis auf ihre Langlebigkeit.

<sup>16</sup> Iemoto Seido bedeutet wrtl. übersetzt „Hausvorstands-System“. Eine Schule (Ryū) im Nō oder Kyōgen (bspw. Kanze, Kita, Ōkura, s. Kapitel 2.5) ist wie ein Ie (dt. „Haus“ oder „Haushalt“) organisiert, eine fiktive Familie, zu der neben Blutsverwandten auch Schüler eines Meisterspielers oder auch mehrerer Meisterspieler gezählt werden. An ihrer Spitze steht ein Iemoto genannter Hausvorstand, in der Regel selbst ein Spieler und Kenner aller Geheimnisse der Kunst seiner Schule, der über sämtliche die Schule und deren Tradition betreffenden Angelegenheiten absolut verfügen kann, s. 11.1.

<sup>17</sup> Hierzu CHAKRABARTY 1998 285–286.

die „invented tradition“ ganz und gar neu. Beide Bedingungen (Bezeichnung und Bewahrungsabsicht) treffen auf das Thema dieser Studie zu, aber da Hobsbawm auf erklärende Beispiele verzichtet, muss seiner Feststellung zumindest mit Vorsicht begegnet werden. Moderne Texte, die Nō und Kyōgen behandeln, verwenden auffallend häufig Vokabeln wie „Tradition“ und „traditionell“ – diese Studie bildet keine Ausnahme – und verweisen auf den festen Platz, den diese Künste in der japanischen Kulturgeschichte einnehmen.

Hobsbawm zufolge bergen die Ausdrücke „invention of tradition“ aus dem Titel des Sammelbands und „invented tradition“, wie er sie verwendet, die Gefahr eines Missverständnisses. Denn das Attribut „invented“ und der Begriff „invention“ impliziere in diesem Zusammenhang nicht zwingend, dass eine Tradition im Wortsinn „erfunden“, also willentlich geschaffen werde oder worden sei, sondern lediglich, in seinen eigenen Worten: „essentially a process of formalization and ritualization, characterized by reference to the past, if only by imposing repetition.“<sup>18</sup> Die „invention of tradition“ kann also auch in der Form passiver Einführung und Werdung einer neuen Tradition erfolgen. Bedauerlicherweise werden diese Gedanken von ihm nicht vertieft. Hobsbawm beschäftigt sich nicht mehr näher mit dem Prozess der Entstehung von „invented traditions“. Daher beginnt seine These an diesem Punkt, Probleme zu bereiten. Seine „Definition“ ermöglicht keine Unterscheidung zwischen „erfundenen“ und „echten“ Traditionen, welche er jedoch impliziert. „Erfundene“ Traditionen im Sinne von „The Invention of Tradition“ lassen sich nur eindeutig bestimmen, wenn sie absichtsvoll geschaffen wurden. Sie unterscheiden sich damit von „zufällig“ entstandenen Traditionen wie den Perücken britischer Anwälte, deren Tragen heute nur deshalb als traditionell gilt, weil sie sonst jenseits des Karnevals keine Verwendung mehr finden. Eines der Hauptmerkmale „echter“ Traditionen sind Hobsbawm zufolge ihre spezifischen und starken sozialen Komponenten. Wer in der frühmittelalterlich ostfränkischen Gesellschaft nicht regelmäßig den Gottesdienst besuchte und Gott ehrte, gehörte nicht zu der Gruppe der Christen, der Rechteinhaber. Der Messe kam neben der christlichen Heilsfunktion also auch eine die Gruppe konstituierende Funktion zu. Es „gehörte dazu“, in den Gottesdienst zu gehen und die Gemeinschaft der Gläubigen in der Kommunion zu pflegen. Dabei war der Sachwalter der über das ganze Land verstreuten Gemeinden der Priester, dem die Aufgabe zukam, für das Heil der ihm anvertrauten Seelen zu sorgen.

Hobsbawm schränkt hier jedoch ein. Gruppenereignisse hätten heutzutage keine so bindende, eine Gruppe definierende Funktion mehr wie früher, zumindest nicht zwingend. Wer es nicht einrichten könne, komme nicht, könne aber immer noch zu der Gruppe gehören – unter der Bedingung, dass es sich nicht um eine Gruppe mit besonders strengen Regeln handele. Entsprechend seien „invented traditions“ zwingend ungenauer, abstrakter. Denn es handele sich um Phänomene der neueren Geschichte. Sie ließen keine konkrete Aussage darüber zu, was die sie Praktizierenden als Gruppe ausmache. Hobsbawm nennt als Beispiele Traditionen wie „Patriotismus“, „Loyalität“ und „Pflicht“. Abstrakte Konzepte wie das „Vaterland“ beziehen sich auf keine konkrete Handlung, einen Gegenstand, eine Örtlichkeit oder Person, sondern auf eine Empfindung. Besonders im Zusammenhang

---

<sup>18</sup> HOBSBAWM/RANGER 1983 4.



mit der Deutschtümelei des frühen 19. Jahrhunderts wird die Abstraktion deutlich. Bis heute konnten Historiker nicht abschließend klären, seit wann „Deutschland“ besteht. Bis er im 11. Jahrhundert von Gregor VII. für den deutschen König Heinrich IV. („König der Deutschen“) verwendet wird, erscheint der Begriff in keiner Quelle. Damals bezeichnete er jedoch den Herrschaftsbereich nördlich der Alpen, umfasste also auch Teile Österreichs, der Schweiz, Tschechiens und des heutigen Frankreichs. Erfundene Traditionen leben nach Hobsbawm davon, dass sie innerlich berühren, und zwar nicht nur bei der Praktizierung eines Rituals oder der Befolgung bestimmter Regeln, sondern auch jenseits eines rituellen Kontextes oder Regelwerkes. Er verweist hier auf Flaggen, Nationalhymnen und ähnliche Zeichen und Symbole, auf die konditioniert wurde.

### **Schlussbemerkung**

Erfundene Traditionen („invented traditions“) sind nach Hobsbawm (1983) in der (durchaus auch einer imaginären) Vergangenheit fußende Konzepte oder Praktiken, deren Zweck die Förderung des Zusammenhaltes in einer Gruppe ist, nachdem gesellschaftliche Ereignisse dafür gesorgt haben, dass bestehende Traditionen ihren Zweck, Gruppenzusammenhalt zu fördern, nicht mehr zufriedenstellend erfüllen können. Sie werden aktiv oder aber passiv geschaffen und sind häufig nicht von „echten“ Traditionen zu unterscheiden – so unbestimmt dieser Begriff auch sein mag.

### **3.1.2 Erfundene Traditionen in der Japanologie**

<sup>19</sup>Es dauerte bis in die 1990er Jahre, bevor Forscher aus der Japanologie um Stephen Vlastos und Klaus Antoni<sup>20</sup> Hobsbawms These aufgriffen und im Zusammenhang mit ihrem Fachgebiet und der neueren japanischen Geschichte und Religion diskutierten. Bedauerlicherweise führten die Betrachtungen der Religions- und Sozialwissenschaftler um Antoni zu keinem Ergebnis hinsichtlich einer Lösung der Anwendungsprobleme der „invented traditions“. Diesbezüglich erweist sich „Mirror of Modernity“, der Sammelband unter der Herausgeberschaft des Soziologen Stephen Vlastos, als ergiebiger, denn Vlastos beschäftigt sich intensiv mit Hobsbawms Einleitung und weist auf die Probleme hin, die bei der Anwendung in seinem Fachbereich entstehen. Sämtlichen Beiträgen in „Mirror of Modernity“ liegen jeweils Erfundene Traditionen der jüngeren japanischen Geschichte (nach 1868) zugrunde. Sie diskutieren nicht nur ihr Thema, sondern auch den Begriff an sich. Notwendigerweise setzen sich die Forscher dabei mit der „echten“ Tradition auseinander, von der Hobsbawm in seiner Einleitung schreibt. Vlastos merkt hierzu an, dass in Soziologie und Japanologie für gewöhnlich mit zwei sich überlappenden Traditionsbegriffen gearbeitet werde, und zwar einem, der durch seine Setzung eine der Moderne widerstehende Vorzeit schafft, an der gegenwärtiges Handeln gemessen und eingeordnet werden könne und einem zweiten, der die ununterbrochene Überlieferung „alten“ Wissens zu seiner Grundlage habe, das dank dieser Überlieferung auch

---

<sup>19</sup> Sämtliche Informationen in 3.1.2 stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, aus VLASTOS 1998.

<sup>20</sup> ANTONI 1997.

in der Gegenwart lebendig bleiben könne. Der eine ist also ein auf die Geschichte und die Gegenwart bezogener Begriff der Abgrenzung und Gegenüberstellung, der andere betont die Tradition im Wortsinn, nämlich als Überlieferung von Wissen aus einer ungewissen Vorzeit in die Gegenwart. Beide Perspektiven auf den Traditionsbegriff sind ahistorisch und heben den Gegensatz zwischen Tradition und Gegenwart hervor, der jeweils anders konnotiert werden kann, zum Beispiel mit Vormoderne/Moderne, Stillstand/Wandel oder auch einfach Tradition/Nichttradition. Bei dieser Betrachtung fällt jedoch meist aus dem Blick, dass Traditionen häufig historisch gewachsene Elemente der sie befolgenden Gesellschaften bilden, auch wenn ihre Entstehung sich in der Regel nicht auf ein konkretes geschichtliches Datum zurückführen lässt. Sie sind zunächst eine normative, auf ein Vorher ausgerichtete Fiktion, deren Behauptung, Praktiken oder Regeln aus einer mehr oder weniger genau bestimmten Vorzeit zu reproduzieren, mit dem Bedürfnis einhergeht, in der Gegenwart einen bestimmten, angeblich in besagter Vorzeit vorhandenen oder bereits angestrebten Zustand herzustellen.

Vlastos weist in der Einleitung zu „Mirror of Modernity“ außerdem auf einen Aspekt von „invented traditions“ im japanologischen Kontext hin, der für die meisten anderen Fachbereiche ebenfalls Geltung besitzt: Hobsbawm selbst nimmt „traditions“ als generell unveränderlich wahr, erfunden oder nicht – und viele Forscher, die sich mit Tradition beschäftigen, teilen seine Meinung. Er benutzt ihre Unveränderlichkeit sogar als Argument, um sie von den „customs“ (Brauchtum) zu unterscheiden. Tradition wird jedoch nicht nur zu einem bestimmten Zeitpunkt festgesetzt, sondern schreibt sich von diesem an beständig fort. Menschen, die ihr folgen, leben sie und stellen sie nur dann in Frage, wenn (authentische oder gefälschte) Aufzeichnungen oder Erinnerungen daran existieren, wie sie in einem (in der Regel fiktiven) Damals anders gelebt worden sein soll. Traditionen ändern sich mit den Menschen, die sie pflegen. Vlastos formuliert das so:

„Traditions, like customs, are embedded in larger social structures that are continuously reshaped by the very forces of change endemic in capitalist modernity that they aim to arrest.“<sup>21</sup>

Traditionen entziehen sich aus demselben Grund einer längerfristigen Kontrolle, auch wenn ihre Urheber oder andere mit ihrer Ausübung beauftragte Personen diese in der Regel zu errichten oder aufrecht zu erhalten versuchen<sup>22</sup>.

Ebenfalls kritisch betrachtet Vlastos den Begriff „invented“. Bereits seine Vorgänger in den Sozialwissenschaften haben offenbar mit der Frage gerungen, ob Traditionen absichtsvoll neu geschaffen werden müssen oder auch aus sich selbst entstehen können. Chakrabarty und Vlastos bezweifeln, dass zwischen „natür-

---

<sup>21</sup> VLASTOS 1998 4.

<sup>22</sup> Ibid. 8 ergänzt, dass die Urheber meist einer gesellschaftlichen Elite angehören würden. Manche Traditionen seien sogar absichtsvoll geschaffen worden, um Macht auszuüben wie bspw. der Staats-Shintō, auf den SKYA, Walter A.: *The Emperor, Shintō Ultranationalism and Mass Mobilization*, in: ANTONI, Klaus/KUBOTA Hiroshi/NAWROCKI, Johann/WACHUTKA, Michael (Hrsgg.): *Religion and National Identity in the Japanese Context* (= Bunka. Tübinger interkulturelle und linguistische Japanstudien Band 5), Münster/Hamburg/London 2002, 235–247 näher eingeht. Ebenfalls knapp behandelt wird er in 4.1, 71–73.

lichen“ („echten“) und „unnatürlichen“ („erfundenen“) Traditionen unterschieden werden könne<sup>23</sup>. Hobsbawms Bezeichnung sei daher unglücklich gewählt. Chakrabarty vermutet sogar, dass Hobsbawms „invented tradition“ eine Reaktion auf das Gedankengut von Historikern des 18. und 19. Jahrhunderts darstelle, deren Verständnis von Geschichte kein dynamisches, sondern ein festes gewesen sei. Zwar müsse er Hobsbawm den modernen Historikern zuordnen, seine These jedoch sei nicht geeignet, neue Sichtweisen auf Tradition zu eröffnen, sondern lediglich dazu, Fehler in älteren aufzuzeigen. Insgesamt kritisiert er Hobsbawms Ausführungen als nicht umfangreich und genau genug, um zu der Grundlage einer Untersuchung des Traditionsbegriffs gemacht zu werden. Relevante Fragen wie die nach den Bedingungen einer Annahme oder Ablehnung einer „invented tradition“ könnten im Rahmen der These beispielsweise nicht gestellt werden<sup>24</sup>. Allerdings sei dies auch nicht Hobsbawms Anliegen gewesen. Chakrabarty bietet keine Lösung dieser Probleme an, ergänzt jedoch **zwei Perspektiven**, mit Tradition umzugehen:

- a) aus der **nostalgischen** Perspektive nimmt der Betrachter Tradition als Reminiszenz einer vergangenen Epoche wahr, deren Essenz oder Relikte er erhalten muss. Damit schließt Chakrabarty die Herangehensweise der japanischen Regierung an japanische traditionelle Theaterkünste, aber auch die Tätigkeiten der UNESCO mit ein.
- b) aus der **epiphanischen** Perspektive nimmt der Betrachter Tradition als absolut zeitlos wahr. Das bedeutet, sie bleibt so bewahrt, wie sie zu der Zeit ihrer Gründung angelegt wurde<sup>25</sup>.

Manche Forscher (Ortolani, Raz, Zobel, ...) suchen nach dem Ursprung von Nō/Kyōgen in indigenen magischen Ritualen und Darstellungskünsten, als seien sie nicht das Zwischenergebnis einer seit sechshundert Jahren fortschreitenden und in die Zukunft reichenden gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung. Das erinnert an die Suche nach dem „missing link“ in der Entstehungsgeschichte der Menschheit, ganz so, als sei an einem Tag ein Mensch geworden, der am Tag zuvor noch keiner war. Folge ich dieser Herangehensweise, ergeben sich immer neue Fragen. Denn das Problem des „missing link“ ist ein definitorisches – ebenso wie der Ursprung von Sarugaku, Nō oder Kyōgen. Forscher müssen sich bei der Beantwortung von Fragen wie diesen von definitiven Antworten oder Lösungen distanzieren, denn sie beschreiben Prozesse, nicht Ereignisse. Weder wurde ein Mensch von einem Menschenaffen geboren, noch ging Zeami am einen Tag nach einer Sarugaku-Aufführung zu Bett und spielte am nächsten Tag Nō. Entsprechend betrachten Forscher lediglich den Endpunkt einer sich in die Zukunft fortsetzenden

---

<sup>23</sup> CHAKRABARTY 1998 285–286 setzt sich genauer mit diesem Problem auseinander und stellt fest, dass eine Unterscheidung unmöglich sei, weil Traditionen sich über längere Zeiträume hinweg durchaus verändern können und damit die Unterscheidung zwischen Brauchtum als Ursprung „natürlicher“ Traditionen und „unnatürlicher“ Erfundener Traditionen rein begrifflich sei. Beide, Chakrabarty und Vlastos, ignorieren dabei jedoch, dass Hobsbawm „invented“ nicht ausschließlich mit der absichtsvollen Schöpfung von Traditionen verband, vgl. HOBSBAWM/RANGER 1983 1.

<sup>24</sup> Vgl. CHAKRABARTY 1998 286–288.

<sup>25</sup> Beide Punkte finden sich ausgeführt *ibid.* 291.

Entwicklung (siehe 2.1), nicht mehr und nicht weniger<sup>26</sup>. Hobsbawm mag sich bei der Einführung des Begriffs „invented traditions“ aufgrund seines Hintergrundes in mancherlei Hinsicht geirrt haben, seine Beschreibung der Konstruktion neuer Traditionen aus älteren oder ihren Elementen war korrekt. Zu jedem beliebigen Gegenstand in der menschlichen Geschichte zu jeder beliebigen Zeit existiert demnach ein Davor und ein Danach.

Vlastos zufolge besteht die Relevanz von Hobsbawms Einleitung in „The Invention of Tradition“ nicht in der Einführung der „invented traditions“, sondern in der Besprechung der Frage nach der Herkunft moderner Traditionen. Hieraus ergeben sich Fragen nach deren anfänglichem und gegenwärtigem Zweck. Für „Mirror of Modernity“ ist nur erstere relevant, weswegen nur sie von Vlastos und seinen Mitautoren behandelt wird. Hobsbawm hingegen befasste sich mit dem Ursprung von Traditionen. Vlastos kritisiert, damit überlasse er anderen die Aufgabe, die Bedingungen, unter denen Traditionen geschaffen werden, und die Mechanismen, mit denen sie anschließend durch- und umgesetzt werden, zu erforschen. Meiner Meinung nach greift er damit jedoch zu weit. Hobsbawm war nicht daran gelegen, einen allgemein anwendbaren Begriff in die Geschichtsforschung einzuführen, sondern lediglich, einen Impuls zu geben, in der Hoffnung, dass andere sich an einer näheren Beschreibung versuchen könnten. Dadurch werden die zwei von ihm und Vlastos implizit gestellten Fragen jedoch nicht irrelevant. Sie gemeinsam zu behandeln, ist sogar wichtig, denn Hobsbawm bleibt insgesamt zu vage, um allein als Grundlage für weitere Studien zu dem Thema dienen zu können.

Für diese Studie reicht es aus, Zustand und Gestalt der Traditionen von Nō und Kyōgen zu fest bestimmten Zeitpunkten oder in fest bestimmten Zeiträumen miteinander zu vergleichen. Denn den Wendepunkt (oder den Zeitraum der Wende), von dem ausgehend die Traditionen von Nō und Kyōgen gezwungen waren, sich ausnehmend stark an eine sich ändernde Umwelt anzupassen, habe ich in der Einleitung bereits benannt: die Öffnung Japans zum Westen 1853 und der Machtwechsel im Jahr 1868. Vlastos schreibt, Traditionen würden in Japan selbst dann noch als authentisch wahrgenommen, wenn bekannt sei, dass sie sich seit ihrer Einrichtung verändert haben. Authentizität und Wandel schließen sich demnach nicht aus<sup>27</sup>. Nō bleibt Nō, auch wenn zwischen seiner Schöpfung im 15. Jahrhundert und den Goryū San'yaku der Gegenwart gut sechs Jahrhunderte liegen, in denen sich nicht nur die japanische Gesellschaft, sondern auch die Kunst und ihre Form stark gewandelt haben. Während in der bisherigen nicht-japanischen Nō-Forschung meist mit einem Traditionsbegriff wie dem Hobsbawms gearbeitet wurde, bei dem die Länge des Bühnenstegs und der Winkel, in dem er auf die Bühne trifft, zu einem je nach Forscher variierenden Zeitpunkt absolut festgelegt und daher unveränderlich sind, stellen Spieler sich die Frage nach Länge und Winkel nicht. Für sie erweist es sich als wichtiger, ob ein für ihre Zwecke brauchbarer Bühnensteg vorhanden und bespielbar ist. Dessen Länge und andere Parameter fließen in diese Bewertung mit ein, aber ob er sechs, drei- oder neunzehn Meter lang ausfällt und senkrecht von hinten oder in einem bestimmten Winkel auf die Hauptbühne trifft, beeinflusst lediglich die Form, in der sie ihn bespielen, nicht

<sup>26</sup> Vgl. DAWKINS, Richard: *The Greatest Show on Earth. The Evidence for Evolution*, London 2009 143–208.

<sup>27</sup> BRANDON 1997 106 und RIMER 1997 schreiben ebenfalls zu diesem Thema.

jedoch ob er beispielbar ist oder nicht (siehe 5.1.2, 7.1). Rhythmisch können fehlende oder zusätzliche Schritte problemlos in die Darbietung eingewoben werden. Details dürfen variieren, solange sie von den Spielern oder denen, die die Tradition bestimmen, anerkannt werden. Japanische Traditionen gestalten sich demnach flexibel – zumindest in einem gewissen Maße. Dieses wird von äußeren Faktoren bestimmt und zeigt sich davon abhängig, ob die Tradition oder diejenigen, die sie bestimmen, einer Bedrohung ausgesetzt sind oder nicht. Je größer die Bedrohung, desto mehr werden sie auf die Einhaltung bestimmter Regeln pochen, während in Zeiten geringer Bedrohung diese Strenge nachlassen wird. Rath stellt in „The Ethos of Noh“ klar heraus, wie diese (meist wirtschaftlichen) Bedrohungen sich manifestieren und zu welchen Maßnahmen sie auf Seiten der Traditionsbewahrer führen können. Seine Monographie belegt, dass in Zeiten der Bedrohung mehr Regeln geschaffen oder aber in Erinnerung gerufen werden, um den Stand einer Tradition zu festigen. Denn nur präsenste und starke Traditionen können genug Einfluss ausüben, um gegen das Vergessen zu bestehen. Sie müssen von der Welt, in der sie gepflegt werden, wahrgenommen werden.

Ergänzend zu Hobsbawm führt Vlastos die Bedeutung von gesellschaftlichen Konflikten bei der Erfindung neuer Traditionen an. Diese brächten Furcht und Ungewissheit mit sich, aufgrund deren es eines Entwurfs für ein Danach bedürfe. Vlastos bezieht sich, ähnlich wie Hobsbawm, auf die großen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts, in deren Folge sich Land und Stadt in Japan wie in Europa mit unterschiedlicher Geschwindigkeit entwickelten<sup>28</sup>. Dadurch entstanden Spannungen zwischen den Ballungszentren und deren Peripherie, aber auch Vergleichsbilder für diejenigen, deren Furcht vor dem Fortschritt oder der Annäherung an den Westen groß war. Das Phänomen beschränkt sich dabei keineswegs auf das japanische Kaiserreich nach 1853 (oder 1868), auch wenn es aufgrund der Wucht, mit der es auftrat, in dieser Region der Welt besonders auffällig scheint. Bis in das 20. Jahrhundert hinein predigten die römisch-katholischen Päpste gegen die Moderne und einen angeblichen Werteverfall an<sup>29</sup>. Zu dem Gegensatz von Land und Stadt gesellten sich in Japan noch die Spannungen zwischen gesellschaftlichen Schichten wie den früheren Samurai und den Kaufleuten hinzu, denn die Gräben, die während der Edo-Zeit beide voneinander getrennt hatten, blieben in den Köpfen bestehen: Samurai waren aufgrund ihres von der Tokugawa-Regierung vorgeschriebenen Lebenswandels schon ab dem frühen 17. Jahrhundert großteils verarmt, konnten aber gesellschaftlich nicht absteigen, Kaufleute hingegen wurden immer reicher und finanzierten Samurai über Kredite deren Leben, ohne jemals die Chance zu erhalten, ihre gesellschaftliche Stellung zu verbessern oder ihren Reichtum offen zur Schau stellen zu dürfen. Die starre, auf Geburt basierende Gesellschaftsordnung der Edo-Zeit, in der der Samurai über dem Kaufmann und dem Handwerker gestanden hatte, wurde infolge der Restauration kaiserlicher Macht aufgelöst, und wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Erfolg und Vermögen traten an die Stelle von Herkunft und wenig später auch Adel, um die Rolle des Individuums in der Gesellschaft zu bestimmen. Aufgrund dieser heftigen Zerwürfnisse

---

<sup>28</sup> Vgl. a. GORDON 2003 94–97.

<sup>29</sup> Vgl. FUHRMANN, Horst: Die Päpste. Von Petrus zu Johannes Paul II., München 2004 (üb. 1998) 190–211.

zwischen den Schichten und Regionen des Landes nimmt es nicht Wunder, dass eine nationale japanische Identität nur schwer Fuß fassen konnte<sup>30</sup>.

Alles in allem blieben auch die Autoren in „Mirror of Modernity“ der Vorstellung verhaftet, dass „invented traditions“ mit der Formierung der Nationalstaaten im 19. Jahrhundert zusammenhängen und befassten sich nicht näher mit der Frage, ob sich dieses Modell auch auf andere Zeiten anwenden lassen könnte<sup>31</sup>.

### 3.1.3 Eric Rath und Erfundene Traditionen in der Theaterwissenschaft

<sup>32</sup>Erstaunlicherweise ignorierte die Theaterforschung für Sarugaku, Nō und Kyōgen Hobsbawm bis in das erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts. Eric Rath, heute im History Department an der University of Kansas tätig und selbst Japanologe, war 2004 der Erste, der „invented traditions“ auf das Sarugaku und seine Geschichte anwandte. Danach dauerte es noch einmal vier Jahre, bevor mit Barbara Geilhorn eine deutschsprachige Theaterwissenschaftlerin den Begriff in ihrer Dissertation über Spielerinnen im Nō der Gegenwart aufgriff. Diese waren für die Geschichte von Sarugaku/Nō in der japanischen Moderne sogar in mehrerlei Hinsicht von Bedeutung. Erst in der mittleren Meiji-Zeit begannen männliche Darsteller nämlich, sie von der Bühne auszuschließen, mit der Begründung, Nō sei schon immer eine maskuline Kunst gewesen – inwiefern dies eine absichtliche Fehlwahrnehmung ist, führt Geilhorn in „Weibliche Spielräume“ beispielhaft aus<sup>33</sup>. Seitdem hat kein Theaterwissenschaftler mehr zu den „invented traditions“ in Nō/Kyōgen veröffentlicht (Stand: 2014).

Für Rath wurden Nō/Kyōgen auf der Grundlage spiritueller und profaner Mythen<sup>34</sup> errichtet. Diese konstituieren nicht nur Handwerk und später Kunst an sich, sondern auch die Gruppe der Eingeweihten. Das sind diejenigen, denen sie nicht nur bekannt, sondern auch im Sinne der jeweiligen Gruppe verständlich sind. Dieses spezielle Mythenverständnis ist für Eingeweihte grundlegend notwendig, um Nō/Kyōgen „korrekt“ zu spielen. Zwar können die Bewegungs-Kata kopiert und der Gesang klanglich imitiert werden, wer jedoch nicht um die Geheimnisse der Kunst weiß, wird niemals Nō oder Kyōgen spielen. Diese Situation ähnelt den Bedingungen zu der erfolgreichen Durchführung eines Rituals oder dem Zustandekommen eines theatralen Ereignisses. Teilnehmer müssen jeweils wissen, dass Ritual oder Schauspiel stattfinden, sonst nehmen sie die an und für sich „besondere“ Situation, in der ein Ort oder eine Handlung aus der Profanität in die

---

<sup>30</sup> Eine weiterführende Diskussion mit Bezug auf die Findung einer nationalen Identität im nachkolonialen Indien liefert CHAKRABARTY 1998.

<sup>31</sup> ITŌ Kimio: The Invention of *Wa* and the Transformation of the Image of Prince Shōtoku in Modern Japan, in: VLASTOS, Stephen (Hrsg.): *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley/Los Angeles/London 1998, 37–47 bildet insofern eine Ausnahme, als sie bei ihrer Untersuchung des Begriffs „*Wa*“ dessen Wandlung seit dem 7. Jahrhundert bespricht. CHAKRABARTY 1998 288–289 hingegen erklärt, dass die Diskussion von „invented traditions“ im japanologischen Kontext ihn an Themen und Probleme aus seinem eigenen Fachgebiet, der Indologie, erinnern würden.

<sup>32</sup> Sämtliche Informationen in 3.1.3 stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, aus RATH 2004 1–9.

<sup>33</sup> GEILHORN 2011.

<sup>34</sup> Rath folgt dem Mythosbegriff des Literaturkritikers Roland Barthes.

Sakralität oder einen anderen Bedeutungszusammenhang herausgehoben wird, als „normal“ wahr. Dies wiederum hat ein Scheitern von Ritual oder Schauspiel zur Folge<sup>35</sup>.

Geheimnisse sind in Nō und Kyōgen in der Hauptsache protektionistisch zu verstehen, in einer Zeit, in der Konkurrenten Stücke und Bewegungsabläufe kopieren und sich alles anschauen können, ohne Strafe fürchten zu müssen. Das von westlichen Theatertheoretikern postulierte Einverständnis zwischen Zuschauer und Schauspieler, dieser stelle eine Rolle nach den durch die Tradition bestimmten Regeln und in deren Kontext dar, erfasst diesen Schutz nur unzureichend, denn Zuschauer und ein den Eingeweihten nachahmender Schauspieler (oder Tänzer) können dieses Einverständnis ebenfalls treffen, ohne sich jedoch im Rahmen der (an die von den Truppen und später Schulen anerkannten Lehrmeister gebundenen) Überlieferung zu bewegen. Für den Eingeweihten besitzt dieses jedoch keine Gültigkeit, solange keine Genehmigung der Traditionsbewahrer vorliegt – heute die Oberhäupter der Goryū San'yaku. Mythen liefern in diesem Kontext Legitimation und begründen oder stärken die gesellschaftliche oder politische Macht derjenigen, die ihre durch die Überlieferung der einen an die nächste Generation gewährleistete Authentizität zu ihrem Vorteil einsetzen. Dabei dienen mediale Relikte wie Schriften, Objekte und ähnliche der Festigung der Grundlage eines Mythos und somit einer auf bestimmten Überlieferungsmodi beruhenden Tradition – im Falle von Nō und Kyōgen beispielsweise der Masken oder Kostüme, Requisiten oder aber der Schriften Zeami. Diese Medien ändern sich im Laufe der Zeit, denn Mythen und Tradition entwickeln sich mit den Menschen, denen sie nutzen und von denen sie genutzt werden. Mit diesem Hintergrund stehen Nō und Kyōgen in Japan (und im Rest der Welt) nicht allein. Andere Berufe, Künste, sogar Religionen oder politische Einrichtungen können auf eine ähnliche Geschichte zurückblicken.

Hieraus schließt Rath, dass in Nō und Kyōgen die Spieler selbst und nicht der Zuschauer, obzwar meist adelig und wohlhabend, über die Überlieferung ihre Tradition bestimmt hätten. Dabei vergisst er, dass das Publikum durch Zustimmung und Ablehnung dessen, was es sich ansah – oder eben auch nicht – an der Formung der Mythen und damit der Tradition beteiligt war. Ohne seine Unterstützung hätten Sarugaku und Kyōgen nicht bis heute überdauern können – und manche Schulen existieren aus diesem Grunde seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht mehr. Richtig ist aber, dass das Angebot immer von den Spielern unterbreitet und von ihrem Publikum angenommen oder abgelehnt wurde. Daher waren die Spieler gewissermaßen Gestalter ihrer Kunst, aber die Entscheidung darüber, ob sie diese annehmen konnten oder nicht, trafen bis zu der Meiji-Restauration der Shōgun und sein Hof.

### **3.1.4 Schlussbemerkung**

Nō und Kyōgen sind bis heute gewachsene und sich mit der Zeit wandelnde Theaterformen, deren jüngere Entwicklung durch die Behauptung, einer jahrhundertalten Tradition zu folgen, behindert wird. Ohne diese würden sie heute jedoch keinen

---

<sup>35</sup> FISCHER-LICHTE, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Band 1, Tübingen<sup>4</sup> 1998 (durchges. 1988) 16.

Bestand mehr haben. Zweifellos bemühten sich verschiedene Gruppen im Laufe der Jahrhunderte sehr darum, eine Überlieferung zu schaffen und zu begründen, die die Position der Truppen am Hof der Shōgunen (15. bis 17. Jahrhundert) und später die Macht der jeweiligen Oberhäupter der Schulen festigte (17. bis 21. Jahrhundert) und sie gegenüber ihren Konkurrenten stärkte. Sarugaku-Truppen professionalisierten ihre Kunst im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts und schufen im Zuge dieser Entwicklung mehr und mehr Regeln und Vorschriften, um sich gegen andere Schaukünstler insbesondere von Laienseite abzusichern. Da Kan'ami und Zeami Sarugaku dem Fürhalten nach vollkommen geschaffen hatten, nahmen ihre Nachfolger den Wandel als der Kunst inhärent an. Bei den diesen konstituierenden Veränderungen handelt es sich jedoch um Konstrukte aus „invented traditions“, deren Funktion darin bestand, eine Gegenwart zu schaffen, in der den Künstlern eine gewisse persönliche und finanzielle Sicherheit garantiert werden konnte. Zeami empfand eine ähnliche Furcht vor der Zukunft, in der seine Truppe wieder von dem Hof der Ashikaga hätte verschwinden oder vertrieben werden können. Er kann daher als der größte Schöpfer oder aber Sammler von „invented traditions“ betrachtet werden<sup>36</sup>. Sarugaku- und Kyōgen-Künstler hatten vom 15. Jahrhundert an das Glück oder besaßen Geschick genug, um sich durchzusetzen, denn ihre Bemühungen zahlten sich letztlich aus. Andere Künste und ihre Truppen verschwanden oder waren gezwungen, sich den Hofschauspielern anzuschließen. Deren Rückhalt bei den Regierenden hingegen wuchs mit der Zeit und sorgte dafür, dass sie sich immer besser absichern konnten. Dass nach der Meiji-Restauration der Rückgriff auf die Tradition von den Reformern und japanischen wie westlichen Gelehrten als „Fossilierung“ missverstanden wurde, liegt in der Hauptsache an der Fehlwahrnehmung des Begriffs „Tradition“ in den von westlicher Kultur beeinflussten oder geprägten Kreisen der japanischen Gesellschaft sowie deren Beratern, aber auch an einer absichtsvollen Blendung durch japanische Politiker, deren Anliegen darin bestand, ihre eigene Kultur angesichts der zivilisatorischen Überlegenheit des Westens als alt und würdevoll darzustellen. Die Schulen überdauerten diese Phase unbeschadet, indem sie Traditionen neu erfanden oder abänderten, je nachdem, welche Reaktion auf die neuen Umstände während der großen Umwälzung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ihnen geboten erschien. Erfundene Traditionen sind ein Nebenprodukt der Entwicklung der japanischen traditionellen Theaterformen und zugleich deren Relikt. Sie müssen von Forschern in ihrem jeweiligen Fachbereich nicht nur als solche erkannt, sondern von diesen entsprechend in der Lehre vermittelt werden, sonst perpetuiert sich eine Fehlwahrnehmung des 19. Jahrhunderts ungehindert bis weit in das 21. hinein.

### 3.2 TRADITION UND MODERNE IN JAPAN ZWISCHEN 1853 UND 1945

Dieses Unterkapitel wird nicht jeden Aspekt des japanischen Weges in die Moderne erfassen. Weder ist beispielsweise das Vorgehen Admiral Matthew C. Perrys (1794–1858) bei der Erzwingung der Öffnung Japans für den Westen 1853 relevant für das Thema, noch die gesellschaftlichen und politischen Unruhen der Taishō-Zeit (1912–1926), deren Folgen schließlich Ultrationalismus und Faschisierung

---

<sup>36</sup> Hierzu Näheres bei RATH 2004 34ff.



der japanischen Politik waren. Stattdessen werden einige relevante und für die Zeit der Modernisierung repräsentative Themen herausgegriffen, an denen sich das Gegensatzpaar Tradition/Moderne gut aufzeigen lässt<sup>37</sup>.

### 3.2.1 „Raus mit dem Alten, rein mit dem Neuen“

An dieser Stelle beginne ich mit einer Einschränkung: „Raus mit dem Alten, rein mit dem Neuen“ mag eines der Prinzipien gewesen sein, nach denen Reformen in der Meiji-Zeit durchgeführt wurden, aber Einiges von diesem „Neuen“ war lediglich „Altes“ in neuer Gestalt. Die Meiji-Regierung beabsichtigte, Japan zu modernisieren, sprich, es auf den westlichen Stand der Technik zu bringen, nicht, es zu einem Land westlicher Prägung umzugestalten. Dies führte neben einer deutlich sichtbaren Durchmischung japanischer und westlicher Architektur, Waren und Mode mitunter zu einer Koexistenz alter und neuer Traditionen. Auch nach der Meiji-Restauration blieben beispielsweise die in der Edo-Zeit von den Samurai gepflegten Empfangsregeln<sup>38</sup> bestehen. Sie wurden, nachdem der Samurai-Stand zwischen 1873 und 1877 aufgelöst und seine Privilegien widerrufen worden waren<sup>39</sup>, von Haushalten der bürgerlichen Oberschicht übernommen und neben den westlichen Empfangsregeln gepflegt, weil sie als „japanisch“ galten – obwohl nur ein geringer Teil der japanischen Haushalte, nämlich die der Samurai, sie in der Edo-Zeit befolgt hatten. Ähnlich pragmatisch verfuhr die den Übergang in die Moderne gestaltende neue politische Führung in anderen Bereichen. Sie änderte nur Elemente, von denen es ihnen notwendig schien, um einen schnellen Erfolg bei diesem Unterfangen zu gewährleisten. Aufgrund der Geschwindigkeit, mit der die Meiji-Regierung die Aneignung westlicher technologischer und kultureller Errungenschaften betrieb (binnen weniger Jahre sollte der Fortschritt von Jahrzehnten und Jahrhunderten aufgeholt werden), führte diese jedoch zu recht ungewohnten Bildern. Richter beschreibt beispielsweise, dass Ende der 1870er Jahre ein Drittel der in westlichem Stil neu errichteten Wohnhäuser in Edo leer gestanden hätten, „weil sie als Wohnhäuser zu teuer und dem japanischen Klima nicht angepasst waren.“<sup>40</sup>

Dadurch dass das Kaiserreich lediglich seine wirtschaftliche Souveränität verloren hatte<sup>41</sup> und auch diese nur für einen vergleichsweise kurzen Zeitraum (Ende

---

<sup>37</sup> Mehr zu dem historischen Hergang der Öffnung Japans findet sich bei GORDON 2003, SIMS 2001, ZÖLLNER 2006 und, sehr ausführlich, JANSEN 2000.

<sup>38</sup> Heute wie damals orientieren diese sich an der Ogasawara-Schule. Deren Tradition reicht angeblich bis in die Kamakura-Zeit (1185–1333) zurück, vgl. SAND, Jordan: *At Home in the Meiji Period: Inventing Japanese Domesticity*, in: VLASTOS, Stephen (Hrsg.): *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley/Los Angeles/London 1998, 191–207 204. Hierzulande ist die Ogasawara-Schule für ihre Bogenschießkunst (Kyūdō) bekannt.

<sup>39</sup> Mehr zu der Gründung der Kaiserlichen Armee bei GORDON 2003 62–67, SCHWENTKER, Wolfgang: *Die Samurai*, München 2008<sup>3</sup> (2003) 105–112, ZÖLLNER 2006 211–212.

<sup>40</sup> RICHTER, Steffi: Entdeckung durch Verlust: Tradition – Moderne – Identität und Alltagskultur in den 1920er und 30er Jahren, in: *Asiatische Studien. Zeitschrift der Schweizerischen Asienengesellschaft* 53, Heft 2, Zürich 1999, 177–201 181.

<sup>41</sup> Durch die Ungleichen Verträge, vgl. GORDON 2003 54 (1858), JANSEN 2000 274ff., ZÖLLNER 2006 142–143 – und s. 3.1.1 38, Fn. 14, 2. Abs.

der 1850er bis in die 1900er Jahre, je nach Großmacht, mit der ein Ungleichver-  
trag bestand), gestaltete sich der Übergang in die Moderne bedeutend leichter als  
in China, Korea oder Indien. Während Länder, in denen mindestens eine der Kolo-  
nialmächte präsent war, Neuheiten häufig als „unchinesisch“ oder „unindisch“  
gegen „chinesische“ oder „indische“ Gewohnheiten durchsetzen mussten, war die  
Perspektive der Meiji-Regierung von Beginn an die eines Ebenbürtigen, dem es an  
technologischem Fortschritt fehlte. Sämtliche kulturellen Errungenschaften des  
Westens wurden als in der japanischen Kultur bereits angelegt, jedoch vom  
Bakufu<sup>42</sup> unterdrückt, betrachtet. „Raus mit dem Alten, rein mit dem Neuen“, war  
das Prinzip, nach dem Zeichen und Symbole der Edo-Zeit durch neue ersetzt  
wurden. Durch den geschickten Einsatz von „invented traditions“ erreichte die  
Meiji-Elite, dass dieses „Neue“ auf die Öffentlichkeit wie „Altes“ in neuer Gestalt  
wirkte:

„The strategic use of tradition did in fact further the state's modernization project. The  
discourses of „the spirit of peace and harmony“ and industrial benevolence are only the  
most obvious, but there were others.“<sup>43</sup>

Diese Strategie verfolgte die Meiji-Elite jedoch nur, weil es für das Erreichen ihrer  
Ziele notwendig war, schnell möglichst viel „Neues“ aufzunehmen, um den Vor-  
sprung, den der Westen dem Kaiserreich gegenüber hatte, einzuholen.

„Japanese tradition absorbs that of the past as an ingredient in forming what is to follow  
but, rather than merely surpassing or transforming that of the past, goes on to create new  
genres that stand abreast of those of old. Japanese tradition may thus be described as  
having multiple strata, one superimposed on another.“<sup>44</sup>

Weil westliche Technologie sich nicht ohne westliche Kultur importieren ließ,  
schien es angebracht, sich jeweils passende japanische Aspekte zu bewahren, um  
nicht von ihr erdrückt zu werden. Dabei diente das Japan der Edo-Zeit je nach Situ-  
ation der Bestätigung oder Konterkarierung eines Zustands, den die Modernisierer  
sich zu einem Ziel gesetzt hatten. Edo war gewissermaßen der Spiegel, an dem das  
Japan der Meiji-Zeit sich zu messen hatte<sup>45</sup>. Späterhin bedienten sie sich auch bei  
Ereignissen und Persönlichkeiten aus der fernerer japanischen Vergangenheit, in  
der Regel mit dem Ziel, zu der Formung einer Nation beizutragen. Ähnlich wie im  
Deutschen Bund mangelte es der Meinung vieler Restauratoren nach in Japan trotz  
der durch die Isolationspolitik der Tokugawa geförderten kulturellen Eigen-  
ständigkeit an nationalem Bewusstsein. Zu diesem Zweck deutete das Erziehungs-  
ministerium beispielsweise die „Jūshichijō Kenpō“ („17 Verfügungen“) des Kron-  
prinzen Shōtoku (bekannter Shōtoku Taishi, 574–622) um. Für die Gelehrten der  
Meiji-Zeit erschien es klar und selbstverständlich, dass „Wa“, dem chinesischen  
Schriftzeichen für Japan, das zugleich „Harmonie“ und „Frieden“ bedeutete, im  
politischen Denken des Kronprinzen eine große Bedeutung zukam. Sie bewerteten  
die „17 Verfügungen“, in dem er neben anderen Themen auch „Wa“ anspricht, als  
bildeten sie die moralische Grundlage einer japanischen Gemeinschaft, von der  
Shōtoku Taishi jedoch nichts geahnt haben dürfte. Denn bei ihm bezeichnet „Wa“

<sup>42</sup> Dt. „Zeltregierung“. Bezeichnet die Regierungsbehörden der Tokugawa-Shōgunen.

<sup>43</sup> VLASTOS 1998 13, insges. vgl. 12–13.

<sup>44</sup> INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 145.

<sup>45</sup> Vgl. VLASTOS 1998 14–15.

den inneren Frieden des Reiches. Erst in den nachfolgenden Jahrhunderten wurde er zu einer mit der Geburt dem Kind beigegebenen Harmonie zwischen Führern und Geführten umgedeutet<sup>46</sup>. Während des Asiatisch-Pazifischen Krieges schließlich bildete der Begriff den festen Zusammenhalt aller gebürtigen Japaner ab. Diesem Denken nach war die Bewahrung der sozialen Hierarchie mit dem Kaiser als Sohn der Sonnengöttin Amaterasu-ō-mi-kami an der Spitze die Grundlage der japanischen Nation. Jeder Japaner wusste das, ganz gleich, wo er geboren worden oder aufgewachsen war<sup>47</sup>. Zwar hatten Kokugaku-Gelehrte<sup>48</sup> in der mittleren Edo-Zeit Shōtoku Taishis politische und religiöse Maßnahmen kritisiert, denn sie brachten ihn mit der Einführung des Buddhismus im Kaiserreich in Verbindung, aber auf die von dem Erziehungsministerium herausgegebenen Schulbücher, in denen die neue Kaiserideologie gelehrt wurde, hatte das keine Auswirkungen<sup>49</sup>.

Die von der Meiji-Regierung gesetzten Ziele fanden ihren Ausdruck in einfachen Parolen wie „Bunmei Kaika“ („Zivilisation und Aufklärung“), „Fukoku Kyōhei“ („Reiches und militärisch starkes Land“) und „Ryōsai Kenbo“ („Gute Ehefrau und weise Mutter“)<sup>50</sup>. Zu diesen Zielen führende Reformen oder Programme wurden auffallend häufig mit dem Verweis auf ein „altes Japan“ begründet<sup>51</sup>. Selten jedoch waren diese Verweise korrekt, denn das Japan, auf das sie sich bezogen, hatte nie existiert. Mitunter war dies sogar offensichtlich. Bei der Neudefinition der modernen japanischen Familie beispielsweise orientierte sich der Kreis der Reformen offen an westlichen Modellen (Deutsches Kaiserreich und Großbritannien). Diese mussten jedoch zuvor an das Familienleben der japanischen Gesellschaft – der Oberschicht! – angepasst werden. Für die Werte des mittelalterlichen Japan wie die familiäre Erwerbsgemeinschaft bedeuteten die Reformen die Opferung zugunsten eines patriarchal geprägten Haushalts unter einem

---

<sup>46</sup> Ergänzend hierzu präsentierten japanische Gelehrte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Edo-Zeit als eine Epoche langanhaltenden Friedens im Kaiserreich. Diese innerjapanische Harmonie jedoch sei am 8. Juli 1853 jäh von der Einfahrt der Schwarzen Schiffe in die Bucht von Edo beendet worden, vgl. GLUCK, Carol: *The Invention of Edo*, in: VLASTOS, Stephen (Hrsg.): *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley/Los Angeles/London 1998, 262–284 281 oder JANSEN 2000 274ff. Mit der historischen Realität andauernder Instabilität der Regierung und Überwachung durch Regierungsbeamte, dem Reiseverbot und anderen Einschränkungen der persönlichen Freiheit setzten sie sich hingegen nicht auseinander – oder aber betrachteten sie als notwendige Mittel, um das große Ziel eines reichsweiten Friedens zu erreichen.

<sup>47</sup> Vgl. ITŌ 1998 45.

<sup>48</sup> Kokugaku-Gelehrte bemühten sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts darum, die Zeugnisse japanischer Kultur von Relikten und Reminiszenzen fremder Kulturen zu reinigen. Da der Buddhismus im 6. Jahrhundert von Korea aus nach Japan eingeführt worden war, galt er bspw. nicht als japanisch. Für die „Reinigung“ des Sarugaku war insbes. Kanze Motoakira (1722–1774) von Bedeutung, dessen Leistungen ich in der Folge in mehreren Kapiteln ansprechen werde.

<sup>49</sup> Vgl. ITŌ 1998 39–40.

<sup>50</sup> Vgl. GEILHORN 2011 75, GORDON 2003 112–113, RICHTER 1999 sowie zu der generellen Geschichte dieser Formel bis in die Nachkriegszeit UNO, Kathleen S.: *The Death of „Good Wife, Wise Mother“?*, in: GORDON, Andrew (Hrsg.): *Postwar Japan As History*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1993, 294–317.

<sup>51</sup> Mehr dazu bei GLUCK, Carol: *Japan's Modern Myths. Ideology in the Late Meiji Period*, Princeton 1985 oder knapper bei VLASTOS 1998 8.

zu benennenden männlichen Familienoberhaupt. Entsprechend der männlichen Dominanz in diesem Familienmodell bestand eine streng geschlechtsspezifische Arbeits- und Bereichsaufteilung<sup>52</sup>. Besonders auf dem Land brachte dies Probleme mit sich. Denn es erwies sich als sehr schwierig, in einer auf gegenseitiger Unterstützung beruhenden Gemeinschaft eine straffe Hierarchie mit einem Entscheidungsträger an der Spitze einzuführen. Dazu waren die familiären Einheiten auf dem Land zu klein (nur zwei bis fünf Mitglieder) und ihre gegenseitige Abhängigkeit zu groß<sup>53</sup>. Ohnehin richteten sich die Reformen des gesellschaftlichen Lebens weniger nach der Situation auf dem Land als nach der in den Großstädten der Kansai- und Kantō-Regionen.

Obwohl die Reformen vor allem das städtische Bürgertum und das Leben in den Ballungszentren betrafen, gründeten sie häufig auf den Werten der Samurai, des alten Schwertadels, dessen Güter vorwiegend in der Provinz gelegen hatten<sup>54</sup>. Daher waren sie mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit in den Städten meist nicht vereinbar. Probleme zeigten sich jedoch selten unmittelbar nach der Einführung einer Reform, sondern Jahre oder Jahrzehnte später, wie im Falle der „atarashii onna“ (dt. „neue Frauen“) in den 1910er Jahren. Diese verdienten genug Geld, um selbständig sein und unverheiratet bleiben zu können. Sie propagierten mit ihrer Lebensweise ein Frauenbild, das Frauen unabhängig von einem männlichen Ernährer oder Familienvorstand zeigte. Das widersprach der bis in die 1890er geforderten Frauenrolle deutlich, und obwohl die Zahl der „atarashii onna“ insgesamt gering blieb, zeichnete sich an diesem und anderen Symptomen das Scheitern der Meiji-Familienpolitik ab<sup>55</sup>. Die Emanzipation von der bis zu diesem Zeitpunkt geltenden neuen gesellschaftlichen Norm wurde von dem Aufstieg des Tennō<sup>56</sup> in den Stand eines Kami<sup>57</sup> begleitet. Das damals neue japanische Familiensystem hatte nämlich neben der Gestaltung des privaten auch zu der Gestaltung des öffentlichen Raums und damit dem Staats-Shintō<sup>58</sup>, der Nationalreligion des kaiserzeitlichen Japan, als Grundlage gedient. Demzufolge nahm jedes Familienoberhaupt seine Rolle mehr oder weniger stellvertretend für den Tennō wahr, der in der Funktion eines Vaters der japanischen Nation an der Spitze des Kaiserreichs stand. Mit der Bildung einer persönlichen und familiären Beziehung zu dem Tennō (Kazoku Kokka) hatte die Meiji-Regierung verhindern wollen, dass sich die Bevölkerung später gegen diesen wandte. Anfangs, in den Jahren unmittelbar nach der Restauration, schien seine Stellung nicht gefestigt und nach der Absetzung des

---

<sup>52</sup> Vgl. GEILHORN 2011 72–75, NEUSS-KANEKO, Margret: Familie und Gesellschaft in Japan. Von der Feudalzeit bis in die Gegenwart, München 1990 11–16 sowie allgemeiner UNO 1993 297–298.

<sup>53</sup> Vgl. NEUSS-KANEKO 1990 30–37.

<sup>54</sup> „Schwertadel“ ist eine andere Bezeichnung für die aus den Bushi hervorgegangenen Samurai, die in der Edo-Zeit den Zenit ihrer Macht erlebten, s. a. SCHWENTKER 2003<sup>3</sup> 18–49.

<sup>55</sup> Vgl. GEILHORN 2011 76–79. Mehr zu dieser Familienpolitik bei UNO 1993 298ff.

<sup>56</sup> Die japanische Bezeichnung des Kaisers lautet Tennō („Himmlicher Herrscher“).

<sup>57</sup> Zu dem Verständnis von „Kami“, einem Begriff, der in der Regel irreführend mit „Gott“ oder „Gottheit“ übersetzt wird, vgl. PLUTSCHOW, Herbert: Matsuri. The Festivals of Japan, Richmond 1996 9–10.

<sup>58</sup> S. hierzu SKYA 2002.

Shōguns eine solche Entwicklung nicht unmöglich<sup>59</sup>. Zwischen den 1890er und den 1930er Jahren allerdings wurde der Tennō seinen Untertanen zunehmend entzückt, so dass er schließlich mehr zu einer Projektionsfläche für das Nationalverständnis geworden war als der Herrscher Japans. Dies wirkte sich auf seine Stellung innerhalb der Regierung aus, die in den Händen von Ministern und Beratern lag. Mutsuhito und sein Sohn Yoshihito (1879–1926, Tennō von 1912–1926) beteiligten sich noch aus verschiedenen Gründen kaum persönlich an der Regierungsarbeit. Erst Kronprinz Hirohito (1901–1989, Tennō von 1926–1989) brachte sich stärker ein, nachdem er im November 1921 die Regentschaft für seinen kranken Vater übernommen hatte. Während das Familiensystem der 1880er und 1890er Jahre eine Identifikation des Familienvaters mit dem Tennō vorsah – beide waren Oberhaupt einer familiären Gemeinschaft – blieb in der ultra-nationalistischen und totalitären Staatsordnung<sup>60</sup> des Japan der 1930er Jahre kein Raum mehr für solches Denken: der Tennō thronte unerreichbar über den Menschen, denen es nicht anstand, sich mit ihm zu vergleichen<sup>61</sup>.

### **3.2.2 Die Suche nach dem neuen Japan**

Von Beginn an bestand die Frage für die Planer der japanischen Modernisierung nicht darin, ob, sondern wie viel Westen, wie viel Moderne für das neue Japan nötig war, um zu den Großmächten aufschließen zu können<sup>62</sup>. Das bedeutete auch, einzugrenzen, inwiefern alte Werte und Vorstellungen beibehalten werden konnten und sollten<sup>63</sup>. Zwischen 1871 und 1873 bereisten vorwiegend junge japanische Gelehrte und Politiker unter der Führung Iwakura Tomomis (1825–1883), nach dem diese Reise „Iwakura-Mission“ genannt wird, Nordamerika und Europa, um den

---

<sup>59</sup> Vgl. GORDON 2003 112, UNO 1993 297.

<sup>60</sup> Vgl. NEUSS-KANEKO 1990 81–84.

<sup>61</sup> Vgl. SKYA 2002 247.

<sup>62</sup> Hierzu schreibt SCHULZ, Evelyn: Edo, Tōkyō und Paris – Gewollte und gewordene Moderne um 1909 aus der Sicht des Autors Nagai Kafū, in: SCHAUMANN, Werner (Hrsg.): Gewollt oder geworden? Planung, Zufall, natürliche Entwicklung in Japan. Referate des 4. Japanologentags der OAG in Tokyo 17./18. März 1994, München 1996, 83–102 95: „Für Kafū bestand der größte Verlust Japans darin, daß die Vergangenheit dem Fortschritt geopfert wurde und dieser nicht aus der Geschichte heraus entwickelt, sondern willkürlich zu erzwingen versucht wurde.“ Kafū Nagai (eig. Nagai Sōkichi), 1879–1959, war ein japanischer Schriftsteller, der 1903 bis 1907 nicht nur die Vereinigten Staaten von Amerika, sondern auch Europa bereist hatte und dessen Schwerpunkt in der Beobachtung der westlichen Gesellschaften und von deren Auswirkungen in seiner Heimat lag.

<sup>63</sup> Eine interessante Auseinandersetzung mit dieser Frage lieferte Iida Takesato (1828–1900), der Autor von „Nihonshoki-tsūshaku“, des mit 70 Bänden umfangreichsten Kommentars zu „Nihongi“ (dt. „Chronik Japans“, eig. „Nihonshoki“, dt. „Chronik Japans in einzelnen Schriften“), mit seinem Aufsatz „Denkitō“ („Zum Elektrischen Licht“). Iida, der nicht nur Dozent, sondern kurzzeitig auch Priester war, versucht darin, das elektrische Licht mit religiösen Formeln und Vorstellungen in Einklang zu bringen. Nachzulesen bei WACHUTKA, Michael: Matching kami with Modernity: an early Meiji intellectual's thoughts on electric light, in: ANTONI, Klaus/KUBOTA Hiroshi/NAWROCKI, Johann/WACHUTKA, Michael (Hrsg.): Religion and National Identity in the Japanese Context (= Bunka. Tübinger interkulturelle und linguistische Japanstudien Band 5), Münster/Hamburg/London 2002, 217–233. Hier findet sich auch eine Übersetzung des Aufsatzes (224).

Vorsprung des Westens einschätzen und den Grund für dessen Überlegenheit herauszufinden. Dabei stellte sich heraus, dass auch „der Westen“ sich keineswegs einheitlich entwickelt hatte, sondern manche Nationen deutlich fortschrittlicher waren als andere. Die Meiji-Regierung bemühte sich daher darum, Experten vor allem aus solchen Nationen nach Japan einzuladen, von denen die beste Qualifikation für ein jeweils begehrtes Spezialgebiet erwartet werden konnte und deren Kultur und Wissen bei der Erreichung des gesteckten Zieles erstrebenswert erschienen. Diese Einschätzung konnte sich mit zunehmendem Kenntnisstand auch ändern, wie im Falle Russlands geschehen, das nach der Niederlage im Russisch-Japanischen Krieg (1904–1905) nur noch gelegentlich für kulturellen und technologischen Import in Frage kam<sup>64</sup>. Die japanische Modernisierung war also durchaus ein geplanter, jedoch von mehreren Stellen aus gesteuerter und daher nicht immer zielführender Prozess – mit Erfolgen und Rückschlägen, Uneinigkeiten und mitunter heftigen Auseinandersetzungen.<sup>65</sup> Spätestens seit den 1890er Jahren wurde immer deutlicher, dass die Gewinner des neuen Japan in der so genannten Meiji-Elite zu suchen waren, genau jener kleinen Personengruppe, die die Restauration betrieben und später die Modernisierung Japans in die Hand genommen hatte<sup>66</sup>. Nach ihrem Diktat richtete sich darüber hinaus die öffentliche Debatte aus – und von ihnen wurde der Gegensatz von Tradition und Moderne beschworen, um Neuerungen durchzusetzen oder zu behindern<sup>67</sup>. Vor diesem Hintergrund erscheint die Frage angemessen, wie viel Import nach Meinung dieser Modernisierer und Reformer zu welchem Zeitpunkt nötig war, um jeweils zeit- und situationsabhängige gesteckte Partikularziele zu erreichen.

Wie bereits angeführt, zeichnete sich die japanische Modernisierung durch zahlreiche mehr oder weniger erfolgreiche Versuche aus, westliche kulturelle und technologische Errungenschaften in das Kaiserreich Japan einzuführen. Mitunter ersetzten sie japanische Praktiken, Kultur und Technologien vollständig, mitunter ergänzten sie sie lediglich oder bestanden neben ihnen fort<sup>68</sup>. Bei der Erstellung des

---

<sup>64</sup> Hierzu schreiben GOREGLYAD, Vladislav N.: *Russian-Japanese Relations: Some Reflections on Political and Cultural Tendencies*, in: RIMER, Thomas J. (Hrsg.): *A Hidden Fire. Russian and Japanese Cultural Encounters, 1868–1926*, Stanford/Washington 1995, 190–200, TOGAWA Tsuguo: *The Japanese View of Russia before and after the Meiji Restoration*, in: RIMER, Thomas J. (Hrsg.): *A Hidden Fire. Russian and Japanese Cultural Encounters, 1868–1926*, Stanford/Washington 1995, 214–227 und WADA Haruki: *Japanese-Russian Relations and the United States, 1855–1930*, in: RIMER, Thomas J. (Hrsg.): *A Hidden Fire. Russian and Japanese Cultural Encounters, 1868–1926*, Stanford/Washington 1995 201–213.

<sup>65</sup> Mehr zu dieser Phase bei GORDON 2003 77–78, 83–85, JANSEN 2000 457ff., ZÖLLNER 2006 190ff.

<sup>66</sup> Vgl. HINTEREDER-EMDE, Franz: *Überlegungen zu Natsume Sōsekis Kritik am Modernisierungsprozeß der Meiji-Zeit*, in: SCHAUAMANN, Werner (Hrsg.): *Gewollt oder geworden? Planung, Zufall, natürliche Entwicklung in Japan. Referate des 4. Japanologentags der OAG in Tokyo 17./18. März 1994*, München 1996, 103–118 105–106, 113.

<sup>67</sup> Vgl. RICHTER 1999 191.

<sup>68</sup> Hierzu u. a. MATSUI Kentarō: *Kooperationen zwischen asiatischen Theatern*, in: HIRATA Eiichirō/LEHMANN, Hans-Thies (Hrsg.): *Theater in Japan (= Theater der Zeit. Recherchen 64)*, Berlin 2009, 217–229 224–225, WACHUTKA 2002 218–219, aber auch PLATH, David W.: *Calluses: When culture gets under your skin*, in: SINGLETON, John (Hrsg.): *Learning in likely places. Varieties of apprenticeship in Japan*, Cambridge 1998, 341–352, der sich mit

Bürgerlichen Gesetzbuchs<sup>69</sup> in den 1880er und 1890er Jahren beispielsweise stritten Befürworter einer traditionell japanischen Lebensweise nach dem *Ie* („Haus“)<sup>70</sup> und japanische Protestanten, die die Einführung westlicher Familienkultur befürworteten, heftig darüber, welchem beider Prinzipien der Vorzug gegeben werden sollte. Sie waren sich zunächst in zahlreichen Einzelpunkten uneinig, zu denen die Frage zählte, welche und wie viele Familienmitglieder zu der so genannten Kernfamilie zu zählen seien. Schlussendlich erkannten sie jedoch, dass sich ihre Vorstellungen keineswegs gegenseitig ausschlossen, sondern, ganz im Gegenteil, ergänzten, mit dem Ergebnis, dass beide in das Gesetzbuch aufgenommen wurden. Bereits in den 1880er Jahren hatte das japanische Wort „*Katei*“ („Haus und Garten“) im allgemeinen Sprachgebrauch das englische „*home*“ ersetzt, obgleich dieses als nicht übersetzbar gegolten hatte. Dass es dennoch übersetzt wurde, zeigt den Wandel in der Wahrnehmung von der Gegensätzlichkeit beider Begriffe (*Ie* und *Katei/Home*). Die Debatte war jedoch rein akademisch. Für den Großteil der japanischen Bevölkerung besaß sie keine Relevanz. Ihre Lebenswirklichkeit entsprach weder dem einen noch dem anderen Familienmodell, sie arrangierten sich lediglich mehr oder weniger mit dem Recht, ohne jedoch ihre Lebensweise mehr anzupassen als notwendig, um dem Gesetz Genüge zu tun<sup>71</sup>.

Obwohl ich auch immaterielle Errungenschaften wie ein westliches modernes Familien- und Herrschaftsverständnis erwähnt habe, bestand das Hauptanliegen der Modernisierer in der Einführung von materiellen Errungenschaften oder Techniken zu deren Herstellung wie der Straßenbahn, der Telegrafie oder westlicher Mode. Unmittelbar nach der Restauration wurde die Edo-Zeit behandelt, als sei sie Zeitalter her und ihre Gebräuche und Traditionen obsolet<sup>72</sup>. Diese Meinung änderte sich jedoch rasch wieder. Darüber hinaus fiel es zwar insgesamt recht leicht, Schienen zu verlegen, ein Fernmeldenetz aufzubauen und westliche Mode einzuführen, gestaltete sich jedoch sehr viel schwieriger, den Alltag der japanischen Bevölkerung nachhaltig zu verändern. Mochten sich auch Fassaden gegen Ende des 19. Jahrhunderts an westliche Vorstellungen anpassen, japanische Häuser blieben bis in das frühe 20. Jahrhundert architektonisch nahezu unbeeinflusst, Räume von Schiebetüren getrennt, ohne Hausflur und multifunktional, ohne dass sich deren Bewohner daran störten<sup>73</sup>. Ebenso gering schien die Wirkung technologischer Neuerungen wie der Straßenbahn auf den Alltag zu sein. Anders als von vielen Mitglieder der Administration erwartet, akzeptierten japanische Nutzer zwar neue Technik, aber sie änderten ihre Verhaltensweisen nicht oder nur sehr, sehr langsam<sup>74</sup>. Das lag sicher auch daran, dass der Begriff des „Privaten“ in Japan eine andere Bedeutung hatte als im damaligen Europa<sup>75</sup>. Zwar wurde in Theatern beispielsweise westliche Bestuhlung üblich, aber im traditionellen Rahmen ver-

---

den Ama-Tauchern auseinander setzt, deren Lebensumstände sie dazu zwingen, gedanklich in der Vormoderne (bei der Tradition) zu verbleiben.

<sup>69</sup> 1898 ratifiziert.

<sup>70</sup> Mehr zum *Ie* in 11.1.2 453–454.

<sup>71</sup> Vgl. NEUSS-KANEKO 1990 54ff., SAND 1998 192–196.

<sup>72</sup> Vgl. GLUCK 1998 265.

<sup>73</sup> Vgl. SAND 1998 201–202, 207.

<sup>74</sup> Vgl. HINTEREDER-EMDE 1996.

<sup>75</sup> Vgl. z. B. SAND 1998 205.

zichteten manche Bühnen darauf. Stattdessen legten Truppen in neueren und älteren Gebäude gleichermaßen Tatami-Matten und Kissen aus. Besonders die Kabuki-Theater<sup>76</sup> hielten dem Trend stand und bewahrten sich so ihre Eigenheit. Mitunter schlugen Modernisierungsversuche auch fehl, wie in der Ginza, wo im westlichen Stil errichtete Gebäude leer standen und nach und nach von Unterhaltungskünstlern bevölkert wurden<sup>77</sup>. Wachutka<sup>78</sup> hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass es in Situationen, in denen Menschen mit Neuem konfrontiert sind, „normal“ sei, dieses Neue anzunehmen und in das bestehende Weltbild zu integrieren, nicht jedoch, es so zu verstehen wie dies anderswo geschähe. Bezogen auf die Gebäude in der Ginza bedeutet das: zweifelsohne würden sie irgendwann benutzt werden, denn ihre generelle Funktion schien offensichtlich, aber die Form der Nutzung unterschied sich am Ende von der von den Erbauern beabsichtigten, weil diese die Reaktion der Nutzer nicht vorhersehen konnten. Darüber hinaus hatten schon die Restauratoren die Erwartungen an die Aufnahmebereitschaft der Bevölkerung insgesamt zu hoch angesetzt. Die geschilderte Entwicklung zeigt, dass Neuerungen durchaus in das gesellschaftliche Leben eingebunden, jedoch nicht dazu genutzt werden konnten, dieses allgemein neu zu gestalten. Dazu war Zeit notwendig, die der Bevölkerung nicht gegeben wurde.

Ähnlich verhielt es sich mit der Einführung westlicher Sitten und Gebräuche. Zwar mochten diese auf dem diplomatischen Parkett nützlich sein, in Japan selbst hielten sich jedoch hartnäckig japanische oder angeblich japanische Sitten. Wohlhabende errichteten ihre Wohnhäuser daher in einem gemischten Stil, um beiden Lebensformen, einer westlichen und einer japanischen, gerecht zu werden. Bereits dieser Kompromiss jedoch gründete auf einem Missverständnis. Denn das japanische Familienleben bestand, wie überall auf der Welt, aus einer Großzahl verschiedener Formen<sup>79</sup>. Deren größte Unterschiede fanden sich zwischen ländlichen und städtischen Familien. Die moderne Vorstellung eines typisch (traditionell) japanischen Haushalts, die die Grundlage für den westlich-japanischen Mischhaushalt bildete, bezog sich auf das für den Samurai-Haushalt angenommene und als nützlich erachtete, patriarchal strukturierte Ie-Konzept<sup>80</sup>. Dieses blieb in der Meiji-Zeit darüber hinaus beständigem Wandel unterworfen, weil es insbesondere kurz nach der Einführung häufig unbeabsichtigt zu Machtmissbrauch durch den Familienvater kam, der das Hausregister führte und daher mehr oder weniger frei über die Zugehörigkeit zu „seinem“ Ie entscheiden konnte. Besonders Frauen und moderner gesonnene junge Männer außerhalb der Städte sahen sich gezwungen,

---

<sup>76</sup> Kabuki ist eine der japanischen traditionellen Theaterformen, s. 1 12, Fn. 14 für weiterführende Literatur.

<sup>77</sup> Vgl. RICHTER 1999 181.

<sup>78</sup> WACHUTKA 2002 218–220.

<sup>79</sup> Vgl. NEUSS-KANEKO 1990 10ff., SAND 1998 192.

<sup>80</sup> Das Ie umfasste in der Edo-Zeit neben der blutsverwandten Familie auch alle im Haushalt des Hausherrn lebenden Personen ähnlich dem mittelalterlichen europäischen „Hof“, vgl. NEUSS-KANEKO 1990 54–55 oder bei SAND 1998 bzw. 3.2.1 51–52, 3.2.2 54–55. HINTEREDER-EMDE 1996 110–111 weist darauf hin, dass die Propagierung des Ie-Systems politisch-ideologische Konsequenzen zeitigte. Denn die Einführung setzte den Tennō als Übervater des japanischen Volkes ein, unter dem sich pyramidenartig nachgeordnete Haushalte anschlossen, s. NEUSS-KANEKO 1990 81, SKYA 2002, ZÖLLNER 2006 198–200 sowie 3.2.1 52–53.



gegen ihren Willen auf dem Land zu bleiben oder ungewünschte Verbindungen einzugehen oder gewünschte Verbindungen nicht einzugehen<sup>81</sup>. Das Spannungsverhältnis zwischen männlicher und weiblicher Sphäre im Haushalt blieb auch für den späteren Mischhaushalt zentral. Während der (Ehe-)Mann sich Fortschritt und Moderne, Politik und Wissenschaft widmete, oblag es der (Ehe-)Frau, den Haushalt zu führen und die Tradition zu wahren, zu der auch die Religionspflege gehörte. Kon Wajirō (1888–1973), Begründer der japanischen Modernologie, stellte 1923 mit Erstaunen fest, dass sich bedeutend mehr Männer als Frauen auf der Ginza westlich kleideten (zwei von drei gegenüber einer von einhundert)<sup>82</sup>. Entsprechend der damaligen Terminologie war daher nur jede hundertste Frau „modern“ („moga“, kurz für „modangaarū“ = „modern girl“). Andererseits merkte Kon an, dass er eine Großzahl von Mischformen erfasst habe, deren Zuordnung nicht eindeutig ausfallen konnte, so dass er den Schluss zog, von einem Gegensatz beider „Kulturen“ könne er daher nicht sprechen, auch wenn seine Beobachtungen Tradition und Moderne zunächst gegeneinander auszuspielen schienen<sup>83</sup>. Dass eine klare Grenze zwischen den oben angesprochenen Zuständigkeiten innerhalb einer Familie und damit zwischen den Geschlechtern nicht gezogen werden kann, ohne die Lebenswirklichkeit der Betroffenen zu berücksichtigen, erklärt sich von selbst<sup>84</sup>. Für eine neue Form des Zusammenlebens bedarf es neuer Rituale des Alltags, deren Durchsetzung sich über lange Zeiträume erstrecken kann, bevor eine Gesellschaft sie (selbst dann meist in abgewandelter Form) annimmt. Sand behandelt in diesem Zusammenhang das von der Familie gemeinsam eingenommene Mahl, das in Japan bis in das 19. Jahrhundert in der in Europa üblichen Form unbekannt gewesen war. Dass sich sämtliche Mitglieder eines Hauses zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort einfanden und gemeinsam speisten, war neu, spiegelte aber ein gesellschaftliches Ideal wider, das die Meiji-Regierung gerne reproduzieren wollte. Denn es demonstrierte Einigkeit in der Familie – und, projiziert auf die große kaiserliche Familie, Einigkeit im Reich, die Einheit aller Japaner<sup>85</sup>.

Bemühungen der Meiji-Regierung, ihre Erwartungen an ein modernes Japan zu artikulieren und der Bevölkerung zu erklären, blieben daher weitestgehend erfolglos. Bedauerlicherweise erreichten sie nur jene, deren eigene Interessen davon berührt wurden, in der Regel Japaner, die von den Reformen und einer Öffnung Japans für westliche Kultur und Technik persönlich profitierten, also selbst zu Ober- oder Mittelschicht gehörten und sich den europäischen Sitten und Gedanken mehr oder weniger stark annähern konnten oder dazu gezwungen waren, um zu Wohlstand zu gelangen oder sich den Wohlstand, den sie errungen hatten, zu erhalten. Ohnehin war der Unterschied in der Geschwindigkeit, mit der die Modernisierung voranschritt, zwischen Stadt und Land gewaltig. Für die Landbevölkerung hatte zunächst nicht einmal die zweimalige Kalenderumstellung eine Bedeutung, mit der 1872 auf den Julianischen und 1898 auf den Gregorianischen Kalender

---

<sup>81</sup> Vgl. NEUSS-KANEKO 1990 59.

<sup>82</sup> Vgl. RICHTER 1999 188–189.

<sup>83</sup> Vgl. Ibid. 191. Ähnliche Hybridformen traten in anderen von den Reformen betroffenen Bereichen auf, z. B. der Schulpolitik, deren Annahme sich schleppend langsam vollzog, vgl. GORDON 2003 68, NEUSS-KANEKO 1990 69.

<sup>84</sup> Hierzu a. *ibid.* 205–207.

<sup>85</sup> Vgl. SAND 1998 198.

umgestellt wurde. Sie orientierten sich an den in ihrem Landstrich üblichen Feier-, Fest- und Markttagen und am Rhythmus der Natur, ihre Lebenswirklichkeit blieb von den Reformatoren in Tōkyō nahezu unberührt<sup>86</sup>. Nachdem die neue Regierung jedoch nichts gegen die prekäre Lage auf dem Land zu unternehmen schien und Modernisierungsgesetze ihre Existenz zu bedrohen begannen, begehrten sie gegen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts immer wieder auf – so wie zuvor auch gegen die Shōgun<sup>87</sup>.

<sup>88</sup>Besonders in der mittleren und späten Meiji-Zeit reflektierte das fiktive Edo die auf die Moderne bezogenen Erwartungen und Hoffnungen der Bevölkerung. Diese 250 Jahre umfassende Epoche stand dabei als der Inbegriff dessen, was Japan einst ausgemacht hatte ein (kurzum: der Tradition) und bleibt bis heute Objekt der Sehnsucht angesichts einer im Transit begriffenen Gegenwart und ungewissen, meist als bedrohlich wahrgenommenen Zukunft. Gluck bezeichnet bereits diese Betrachtung von Edo als Inbegriff japanischer Tradition als „invented tradition“. Denn dieses „Edo“ wurde je nach Bedarf romantisiert oder dämonisiert. Mit zunehmender Zeit geriet der Bezug zur Edo-Zeit aufgrund des Verlusts von Zeitzeugen immer weniger konkret und so eine ganze Epoche zu einer „invented tradition“, in der sich alles Gesuchte finden ließ, gut wie schlecht. Gluck macht drei Erscheinungsformen der Edo-Spiegelung aus: ein als positiv wahrgenommenes „nationales“, ein als negativ wahrgenommenes „oppositionelles“ und ein in Medien der jeweiligen Zeit vermitteltes „kommodifiziertes“ Edo, das zu der Grundlage von Bewegungen wurde, deren Ziel darin bestand, angeblich jahrhundertealte Traditionen zu bewahren, deren Untergang immanent schien. Konfrontiert mit einem technologisch und zivilisatorisch überlegenen (aggressiv auftretenden) Westen betrieben japanische Regierungen spätestens ab den 1870er Jahren die Konkretisierung eines japanischen Nationalgefühls, in deren Kontext die Revitalisierung von Sarugaku und Kyōgen unter dem Namen Nōgaku eingebunden ist. Kleinen<sup>89</sup> weist nach, dass es sich bis 1888 schwierig gestaltet, einen Begriff der „Nation“ in Japan nachzuweisen. Dieser und der aus dessen Förderung folgende Nationalismus haben sich frühestens nach der Konfrontation mit Menschen aus anderen Nationen/Kulturen herausgebildet, insbesondere (nord)amerikanisch und europäisch geprägten, aber auch im Gegensatz zu den Nachbarn China und Korea. Vorher hatte sich weder ein Konzept der „Nation“ geformt, noch war dies, isoliert auf den japanischen Inseln, notwendig gewesen. Für die neuen Machthaber stellte das ein Problem dar, denn ohne das Bewusstsein, „Japaner“ zu sein, konnte sich das Meiji-Reich nicht gegen die Großmächte behaupten. Daher wurde es notwendig, neben der Organisation des Kaiserreiches durch die Schaffung neuer Gesetze auch die Bildung nationalen Denkens und damit die Formierung einer Nation zu betreiben. Dies geschah vor allem über die Festlegung einer „japanischen“

---

<sup>86</sup> Vgl. ZÖLLNER 2006 208–209.

<sup>87</sup> Vgl. GORDON 2003 139, 144–148, ZÖLLNER 2006 85, 119–120.

<sup>88</sup> Sofern nicht anders ausgezeichnet, stammen sämtliche Informationen in den folgenden beiden Absätzen aus GLUCK 1998, insbes. 262–265.

<sup>89</sup> KLEINEN, Peter: Nishi Hongan-ji and National Identity in Bakumatsu and early Meiji Japan, in: ANTONI, Klaus/KUBOTA Hiroshi/NAWROCKI, Johann/WACHUTKA, Michael (Hrsgg.): Religion and National Identity in the Japanese Context (= Bunka. Tübinger interkulturelle und linguistische Japanstudien Band 5), Münster/Hamburg/London 2002, 87–105.

Kultur. In diesem Zusammenhang kamen Nōgaku und anderen für traditionell und repräsentativ befundenen Handwerken und Künsten eine nicht geringe Bedeutung zu. Angehörige der Meiji-Elite wie Iwakura Tomomi (1825–1883) förderten sie mit dem Ziel, sie zu dem Fundament eines neuen kulturellen Bewusstseins zu machen. Zwar betrachteten sie die Edo-Zeit der offiziellen Diktion folgend insgesamt negativ, aber sie bildete den bereits angesprochenen Spiegel, vor dem sich eine spezifisch japanische Modernisierung vollziehen konnte<sup>90</sup>.

Tatsächlich bedienten sich die Reformen dessen, was ihnen genehm und passend erschien, um ein bestimmtes politisches oder ideologisches Ziel zu erreichen. Durch die Hervorhebung des Unterschieds zwischen Japan (Tradition) und Westen (Moderne) konnten sie dabei gewährleisten, dass die Einzigartigkeit der japanischen Nation zu keinem Zeitpunkt zur Debatte stand. Durch die Etikettierung „traditionell“ wurden ausgewählte (neue) Traditionen (und mit der Zeit sogar die Stadt Edo, nicht nur das mit ihr verbundene kulturelle Leben) jedoch aus ihrem geschichtlichen Rahmen herausgehoben: „frozen as national tradition... memory displaced history, and Edo the storehouse of identity entirely outside time.“<sup>91</sup> Für ihre Zwecke zogen die Reformen nur solche Traditionen heran, deren Wert für das neue Japan erstrebenswert erschien. Vorrang hatte dabei, dass sie dem Fortschritt nicht entgegen standen und die Eigenständigkeit des Landes und seiner Kultur gegenüber äußeren Einflüssen hervorhoben. Dadurch dass Erwartungen an Gegenwart und Zukunft in eine nicht mehr greifbare und sich immer weiter von der Gegenwart entfernende Vergangenheit rückbezogen wurden, geriet diese jedoch aus dem Blick, so dass zahlreiche der Edo-Zeit zugeschriebene Gewohnheiten, Errungenschaften und Traditionen ihren Ursprung in der Meiji-Zeit haben<sup>92</sup>. Sie stammten aus Büchern, von Bildern, oder schlicht in den Jahren nach der Restauration erzählten Geschichten, in denen der Erzähler die Vergangenheit bewusst oder unbewusst verklärte. Ähnliche Fehlwahrnehmungen prägen Diskurse in vielen Ländern nicht nur dieser Zeit. Heutzutage werden sie in der Hauptsache medial ausgetragen, beispielsweise Relativierungen der Gräueltaten der NS-Diktatur oder in der Deutschen Demokratischen Republik. Der Unterschied zwischen diesen öffentlichen Einlassungen und dem Vorgehen der Meiji-Regierung besteht im Grunde darin, dass sich im 19. Jahrhundert keine Opposition gegen die Schaffung eines japanischen Nationalgefühls formierte, heutzutage jedoch Bemerkungen wie die genannten häufig aufgegriffen und ebenso öffentlich korrigiert werden. Glück liefert zu diesem Thema indirekt das Stichwort gesteuerter gemeinsamer Erinnerung („nationally sanctioned memory“<sup>93</sup>)<sup>94</sup>. Diese nahm an Glaubwürdigkeit zu, je länger das Ende der Edo-Zeit zurücklag, zumal nach dem Ende der Meiji-Zeit (1912) die Schaffung von „invented traditions“ mir Rückbezug

<sup>90</sup> Vgl. RICHTER 1999 191, VLASTOS 1998 11–12. Einer der Vorteile dieses Vorgehens, den Glück hervorhebt, war, dass Enttäuschungen aus der Modernisierung nicht der japanischen Führung, sondern dem Westen angelastet wurden. Möglich wurde diese Sicht durch die Isolationspolitik der Tokugawa, vgl. GLÜCK 1998 272, 282.

<sup>91</sup> GLÜCK 1998 284.

<sup>92</sup> Spezieller hierzu schreibt SAND 1998 192.

<sup>93</sup> GLÜCK 1998 267.

<sup>94</sup> Ebenfalls zu diesem Thema bspw. DOWER, John W.: *Japan's Beautiful War*, in: DERS.: *Ways of Forgetting, Ways of Remembering. Japan in the Modern World*, New York 2012, 65–104 oder DERS.: „An Aptitude for Being Unloved“: *War and Memory in Japan*, in:

auf Edo wieder abnahm. Sie dienten der Herstellung eines spezifisch japanischen Bewusstseins, das sich bis zu diesem Zeitpunkt in Grundzügen zumindest in den Städten bereits herausgebildet hatte. Wer als Japaner geboren war, besaß angeblich von Geburt an bestimmte Charaktereigenschaften wie Treue zu (familiärer und kameradschaftlicher) Gemeinschaft und Tennō sowie ein ausgeprägtes Gruppenbewusstsein.

### 3.2.3 Koexistenz von altem und neuem Japan bis in die 1930er Jahre

Der Eifer und die Bestimmtheit, mit der vor allem die technologische Modernisierung Japans vorangetrieben wurde, führte zu einer Neubewertung des Wortes „Bunka“ („Kultur“), das ab den 1920er Jahren immer häufiger mit „westlich“ und „modern“ assoziiert wurde<sup>95</sup>. Andererseits traten mit Beginn des 20. Jahrhunderts auch immer mehr die Unzulänglichkeiten der Regierungsprogramme zutage, mit denen die Moderne in Japan Einzug gehalten hatte. Gesellschaftlich und wirtschaftlich war die Lage durch mehrere aufeinander folgende Rezessionen und daraus resultierende Nahrungsmittelknappheiten insbesondere auf dem Land angespannt<sup>96</sup>. Der Kritik begegnete die Meiji- und später die Taishō-Regierung mit Zensur, den mitunter gewaltsamen Protesten von Seiten der Unterprivilegierten aus Städten und vom Land mit Unterdrückung. Besonders unter Gelehrten und Schriftstellern, zu denen Größen wie Natsume Sōseki (1867–1916), Kinoshita Mokutarō (1885–1949), Mori Ōgai (1862–1922), Tayama Katai (1871–1930), Shamazaki Tōson (1872–1943) und Nagai Kafū (1879–1959) gehörten, setzte sich die Erkenntnis durch, dass der Fortschritt nur materieller, nicht geistiger Natur sei und daher gedrosselt werden müsse, wenn die Bevölkerung ihn weiterhin mit tragen sollte. Schulz beschäftigt sich in diesem Zusammenhang mit „Kichōsha no Nikki“ („Tagebuch eines Japanheimkehrers“) von Nagai Kafū. Der Autor zeichnet in diesem „Tagebuch“ ein recht ernüchterndes Bild von einer sich im Umbau befindlichen japanischen Hauptstadt, deren Modernisierung sich seiner Meinung nach für die Bewohner vorwiegend negativ darstellt. Sie unterscheidet sich aufgrund der Zerstörung traditioneller Gebäude deutlich von der Propaganda der Regierung, die jedoch die Bedürfnisse ihrer Bevölkerung nicht erkennt oder ignoriert und auch nicht ausreichend über ihre Maßnahmen informiert, um nach dem Russisch-Japanischen Krieg die Erneuerung des Landes und insbesondere der Hauptstadt gemeinsam in Angriff zu nehmen. Mit dem 1905 in Portsmouth unterzeichneten Friedensvertrag zwischen Zarenreich und Japan betrachteten die Mitglieder der Meiji-Regierung ihr Land als Großmacht und begannen mit der Umgestaltung Tōkyōs, damit dieses seiner Funktion als Hauptstadt einer der großen Nationen gerecht werden konnte. Dass dies nicht ohne die Zerstörung des alten Stadtbildes vonstatten gehen konnte, nahmen sie in Kauf, aber Bürger wie Nagai kritisierten ihre Maßnahmen heftig. Wie

---

DERS.: *Ways of Forgetting, Ways of Remembering. Japan in the Modern World*, New York 2012, 105–135, BERGER, Peter L./LUCKMANN, Thomas: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 2012<sup>24</sup> (1980) 72–76, ASSMANN, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2007<sup>6</sup> (1992) 130–144.

<sup>95</sup> Vgl. RICHTER 1999 183.

<sup>96</sup> Vgl. GORDON 2003 139ff.

bereits geschildert, drohte das Tempo der Modernisierung die Menschen hinter sich zurückzulassen. Besonders groß schien die Gefahr, eines Tages in einer Stadt aufzuwachen, die sich nicht mehr wie Zuhause anfühlte<sup>97</sup>. Schulz zufolge schrieb Nagai abschließend, es sei daher wichtig, Traditionen und Moderne miteinander in Einklang zu bringen, sie in den Herzen der Menschen gemeinsam wachsen zu lassen. Ohne diesen Einklang nämlich sei es niemals möglich, Neues anzunehmen. Es würde immer als Fremdes wahrgenommen<sup>98</sup>.

Bereits früh in der Edo-Zeit genoss die Landwirtschaft ein hohes Ansehen, das in den Theorien des Neo-Konfuzianismus<sup>99</sup> seinen Niederschlag fand. Es äußerte sich jedoch lediglich darin, dass den den Boden Bestellenden in der gesellschaftlichen Hierarchie eine Position gleich hinter dem Schwertadel zukam<sup>100</sup>. Für die meisten Bewohner des Landes war das Leben anstrengend und nur schwer zu ertragen, viele waren von Großgrundbesitzern abhängig und verfügten über nur geringen eigenen Besitz, waren unterernährt und starben früh<sup>101</sup>. Nach der Meiji-Restauration wurde zunächst landwirtschaftlicher Kapitalismus gefördert, was die Situation zumindest für einige Familien verbesserte. Angesichts der in der mittleren Meiji-Zeit zunehmenden Landflucht, der Förderung der Großbauern und der Kriege schwenkte die Regierung jedoch wieder in die Förderung des Familienbetriebes um<sup>102</sup>. Denn die Landwirtschaft ernährte nicht nur die Landbevölkerung, sondern auch die Bürger in den kleinen und großen, zunehmend anwachsenden Städten, in denen die Träger der Modernisierung lebten. Die Unruhen auf dem Land und eine zu geringe Zahl von Landarbeitern gefährdeten daher das Überleben des noch jungen Meiji-Reiches. Hatte es bereits in der späten Tokugawa-Zeit zahlreiche Hungerunruhen<sup>103</sup> gegeben, sorgte 1926 die zweite große Landwirtschaftskrise für sinkende Bodenpreise<sup>104</sup>. Seit Ende des 19. Jahrhunderts waren Stimmen der so genannten (Radikalen) Agrarianisten laut geworden, die den Kapitalismus und die Moderne für den Verfall ländlicher Gesellschaft und Kultur und somit der Nahrungsmittelsicherheit des Kaiserreichs verantwortlich machten<sup>105</sup>. Wegen eines steigenden Bedarfs in den Städten hatte sich die Regierung darum bemüht, die Preise niedrig zu halten. Aufgrund der mit verschiedenen Ländern abgeschlossenen Ungleichen Verträge war die Einfuhr von

---

<sup>97</sup> Vgl. SCHULZ 1996 84–85.

<sup>98</sup> Vgl. GLUCK 1998 94–95.

<sup>99</sup> Hierzu GORDON 2003 35–36, ZÖLLNER 2006 71–73.

<sup>100</sup> Schwert- und Hofadel gehörten zu der ersten, Landwirte zu der zweiten, Handwerker zu der dritten und Händler zu der vierten Gruppe. Diese Zuordnung eines gesellschaftlichen Ranges spiegelte nicht zwangsläufig auch den politischen Einfluss der jeweiligen Gruppe wider, machte es jedoch sehr, sehr schwierig, gesellschaftlich aufzusteigen und bildete eine der Grundlagen für die Unruhen der mittleren und späten Tokugawa-Zeit, vgl. GORDON 2003 35–36, JANSEN 2000 97–126.

<sup>101</sup> Vgl. GORDON 2003 26–30, ZÖLLNER 2006 50–58, VLASTOS 1998 80–81.

<sup>102</sup> Vgl. VLASTOS 1998 81–82, 87. HAROOTUNIAN, H. D.: Figuring the Folk: History, Poetics, and Representation, in: VLASTOS, Stephen (Hrsg.): *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley/Los Angeles/London 1998, 144–159 148 behandelt die Landflucht im Zusammenhang mit der Gründung der japanischen Heimatkunde durch Yanagita Kunio (und Orikuchi Shinobu).

<sup>103</sup> Genauerer zu den jap. Ikki genannten Bauernaufständen ZÖLLNER 2006 116–120.

<sup>104</sup> Vgl. VLASTOS 1998 87, allgemeiner GORDON 2003 139–148.

<sup>105</sup> Näheres hierzu bei VLASTOS 1998 80, 87–88.

Reis und Seide zudem zu äußerst günstigen Konditionen gestattet. Dagegen hatte die Seidenproduktion der japanischen Wirtschaft schon mehrmals Probleme bereitet, die Regierung hatte sie jedoch beibehalten, weil sie für gute Einkünfte sorgte und damit den japanischen Wirtschaftsboom unterstützte<sup>106</sup>. Auch nach der Beendigung der Verträge stiegen die Preise nicht an. Stattdessen traf die industrielle Rezession in der Zeit nach der Weltwirtschaftskrise die Bauern besonders hart. Denn während die Preise für Nahrungsmittel und Seide, die Hauptprodukte der japanischen Landwirtschaft, sanken, blieben die laufenden Kosten in gleicher Höhe bestehen. In dieser Situation griff die Meiji-Regierung nicht ein<sup>107</sup>. Um den Problemen zu begegnen, schlossen Landwirte sich stattdessen zu Produktionskooperativen (Aikyōkai) zusammen, deren Hauptziel darin bestanden zu haben scheint, Solidarität und wirtschaftliche Sicherheit der Gruppenmitglieder zu fördern. Urbanismus, Kapitalismus, Marxismus und Traditionen als Reminiszenz des Feudalismus standen sie meist ablehnend gegenüber. Nichtsdestoweniger wurden die Bemühungen der japanischen Regierung in den 1930er Jahren stärker, das Land als den Ursprung japanischer Traditionen zu produzieren. Offizieller Diktion zufolge, der auch Wissenschaftler bis in jüngste Zeit folgten<sup>108</sup>, hätte sich die Tradition auf dem Land in besonders reiner Weise erhalten<sup>109</sup>. Nach den Herausforderungen der Kriegsjahre scheinen insbesondere Städter dem Eindruck erlegen zu sein, auf dem Land bestünde eine Idylle, in der sich seit Jahrhunderten nichts geändert habe und in der Menschen miteinander in Harmonie lebten<sup>110</sup>. Mit der Wirklichkeit vertrug sich diese Sicht nicht.

Yanagita Kunio (1875–1962), der Begründer der japanischen Heimatkunde (auch: Native Ethnologie)<sup>111</sup>, und seine Nachfolger bemühten sich bis in die 1970er Jahre, Orte zu finden, an denen „true Japaneseness still lived, even though fragmented, in the customs and habits of rural life.“<sup>112</sup> Das ist insofern erstaunlich, als dass das Japan, das Yanagita an diesen Orten zu finden hoffte, schon lange nicht mehr existierte – und sich die Frage stellt, ob es das jemals getan hat. Zunächst suchte er nach den Sanka, den Bewohnern der Berge, in denen er die ursprüngliche Lebensweise der Japaner bewahrt zu wissen glaubte. Seiner Meinung nach hatten sie sich tief in das Gebirge zurückgezogen und waren so der Modernisierung entgangen<sup>113</sup>. Grundlage seiner Forschungen

---

<sup>106</sup> Vgl. GORDON 2003 51–52, 95–96, allgemeiner zu dem beeinträchtigten Außenhandel ZÖLLNER 2006 161–162.

<sup>107</sup> Vgl. VLASTOS 1998 90.

<sup>108</sup> Bspw. LEE, William: Japanese Folk Performing Arts Today: The Politics of Promotion and Preservation, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): Japanese Theatre and the International Stage (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 97–111.

<sup>109</sup> Vgl. VLASTOS 1998 79–80, HASHIMOTO Mitsuru: Chihō: Yanagita Kunio's „Japan“, in: VLASTOS, Stephen (Hrsg.): Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan, Berkeley/Los Angeles/London 1998, 133–143 135 sowie HAROOTUNIAN 1998 144, RICHTER 1999 192.

<sup>110</sup> Vgl. HAROOTUNIAN 1998 144, VLASTOS 1998 92–93.

<sup>111</sup> HAROOTUNIAN 1998 144 nennt ihn gemeinsam mit Orikuchi Shinobu (1887–1953). Für gewöhnlich wird jedoch nur Yanagita in Verbindung mit der Minzokugaku, der Heimatkunde, gebracht.

<sup>112</sup> HASHIMOTO 1998 135.

<sup>113</sup> Vgl. *ibid.* 136–137.

bildete hierbei die Annahme, dass die ursprüngliche japanische Glaubenswelt sich auf die Beobachtung der Natur gründete, deren Spuren in den Städten und städtischen Bereichen Japans jedoch weitestgehend verschwunden waren. Entsprechend lebten die „wahren“ Japaner in Gebieten, zu denen nur schwer Zugang zu erlangen war, weil sie sich an entlegenen Orten befanden oder nicht an das Straßen- und später das Schienennetz angeschlossen waren. Besonders schwierig zu verstehen bleibt bis heute sein Konzept der Jōmin, der Menschen, die „der Tradition“ treu geblieben waren, von denen er jedoch nur noch Spuren finden zu können glaubte. Ursprünglich hatte er mit Jōmin „einfache“ Menschen beschrieben, denen es möglich gewesen sein soll, von dem zu leben, was sie selbst erwirtschafteten, ohne sich darum zu scheren, was in der Welt außerhalb ihrer Gemeinschaft vor sich ging. Später wandelte sich der Begriff zu einem Konzept von Menschen, wie sie hier beschrieben werden. Sie sind nicht aufzufinden, weil sie nicht existieren, stellen ein Modell dar, das zu suchen sich jedoch lohnt, weil Fragmente und Hinweise auf seine Existenz eine Rekonstruktion der japanischen Vergangenheit ermöglicht. Einer Vergangenheit, deren Verlust angesichts des Einbruchs der Moderne unwiderruflich zu sein schien<sup>114</sup>. Die Jōmin seien im Laufe der Zeit schlicht in der Masse der Bevölkerung aufgegangen, so Yanagita. Weil der Übergang in die Moderne in Japan noch nicht so lange zurücklag, hatte sich noch mehr Brauchtum erhalten können als bei den gewachsenen Großmächten Großbritannien, Frankreich oder den Vereinigten Staaten. Länder wie Deutschland und Japan, deren Aufstieg in den Kreis der Großmächte binnen kurzer Zeit erfolgt war, hatten sich seiner Meinung nach noch einen größeren Teil dessen bewahrt, was früher ihre Einheit und ihre Einzigartigkeit ausgemacht hatte<sup>115</sup>. Daher eignete sich Japan besonders gut für seine Forschung, auch wenn er nie fand, wonach er suchte.

### **3.2.4 Sarugaku und Kyōgen werden zu Nōgaku**

Bis ungefähr 1879 blieb es üblich, von Sarugaku (wrtl. „Spiel der Götter“) zu sprechen, wenn Gelehrte und Liebhaber von der Theaterkunst sprachen, die Kanze Zeami zu Beginn des 15. Jahrhunderts geschaffen hatte. Zwar fanden auch „Sarugaku Nō“ oder „Nō“ bereits gelegentlich Verwendung, aber diese Begriffe bestanden längere Zeit nebeneinander<sup>116</sup>. Einhergehend mit den Bestrebungen, Sarugaku zu einem japanischen Repräsentations- und Nationaltheater zu formen, prägten Kume Kunitake (1839–1891) und Shigeno Yasutsugu (1827–1910) jedoch die Worte „Nō“ und „Nōgaku“<sup>117</sup>. Die beiden Teilnehmer der Iwakura-Mission hatten 1880 von Iwakura Tomomi (1825–1883) den Auftrag erhalten, zu eben diesem Zweck einen kurzen Text zu Geschichte und Form der Theaterkunst zu verfassen. „Nōgaku“ (wrtl. „Spiel der Fähigkeiten“) bezeichnete fortan Nō und Kyōgen

<sup>114</sup> Vgl. RICHTER 1999 192–194, SUZUKI 1996 158–159. HAROOTUNIAN 1998 155–156 behandelt Yanagitas späte Entdeckung von Okinawa, wo er die Jōmin gefunden zu haben glaubte. Dass dies allein schon aus geographischen und nicht zuletzt ethnischen Gründen schwierig zu halten wäre, kam ihm nicht in den Sinn.

<sup>115</sup> Vgl. HASHIMOTO 1998 140–143.

<sup>116</sup> S. 2.4.1.

<sup>117</sup> Vgl. RATH 2004 222.

als zwei Formen derselben Darstellungstradition – mit deutlicher Betonung des Nō<sup>118</sup>. Für diese Umbenennung werden in der Forschung mehrere Gründe genannt: Sarugaku war der Name des Theaters der Shōgun und erinnerte an eine Epoche der japanischen Geschichte, die die neue Regierung um 1880 noch vorwiegend negativ bewertete. Darüber hinaus verstanden Kume und Shigeno „Nō“ („Können“ oder „Fähigkeit“) als Äquivalent zu dem europäischen „Oper“ (von dem lateinischen Wort „Opus“, „Werk“). Mit ihrer Entscheidung für „Nōgaku“ verbanden sie den Anspruch, diesem denselben Stellenwert in Japan wie der Oper in Europa einzuräumen. Dass die Einführung einer neuen Begrifflichkeit mit dem Besuch des Ex-Präsidenten Ulysses S. Grant (1822–1885) bei Iwakura zusammenfiel, mag daher Teil von dessen Plan gewesen sein, ein Nationaltheater zu schaffen, das der Oper ebenbürtig war<sup>119</sup>. Zu derselben Zeit wurde nicht nur das Sarugaku umbenannt und durch die Zusammenfassung mit dem Kyōgen gewissermaßen neu definiert, sondern modernes Theater mit „Engeki“ anstelle von „Shibai“ bezeichnet, um den Ruf einer Unterhaltungskunst zu vermeiden. Engeki versprach schon begrifflich – wie im Westen „Theater“ – ein bedeutend anspruchsvolleres kulturelles Ereignis als „Shibai“. Lange Zeit wurde es als Sammelbegriff für nicht traditionelle Theaterformen benutzt, insbesondere für Shinpageki und Shingeki, die im Zuge der Theaterreformbewegung in den 1880er Jahren aus Kabuki und der Rezeption westlichen Theaters hervorgegangen waren<sup>120</sup>. Nō, Kyōgen, Kabuki und Bunraku sowie verschiedene andere traditionelle Bühnenkünste hingegen behielten bis heute ihren jeweiligen Namen. Sie stehen für sich.

### 3.2.5 Zu dem Paradox der japanischen traditionellen Theaterkünste

Nagao<sup>121</sup> formuliert dieses Paradox mit „intentional misconception“ („absichtliche Fehlwahrnehmung“). Diese besteht in der Annahme, es sei möglich, eine japanische traditionelle Theaterkunst in genau der Form wiederherstellen zu können, wie sie zu einem Zeitpunkt in der fernen Vergangenheit geschaffen worden sei. Umewaka Minoru I. (1828–1909) und Hōshō Kurō (1837–1917)<sup>122</sup> sowie ihre Mitstreiter besannen sich bei der Revitalisierung der Tradition in den späten 1860er und 1870er Jahren nicht auf deren historischen Ursprung im 15. Jahrhundert, sondern auf die Kunst, die sie kannten: das Sarugaku an dem Hof eines Shōgun der späten Edo-Zeit. Dieses jedoch war schon lange nicht mehr das Sarugaku, das Kanze Zeami gespielt hatte, und es unterschied sich ebenso von dem, das um die Wende zum 19. Jahrhundert gespielt worden war. Theater bleibt immer aktuell, weil es Ausdruck der Theaterschaffenden seiner Gegenwart ist<sup>123</sup>. Matsumoto Shinhachirō behauptete 1948 und 1957, kulturelle Erscheinungsfor-

<sup>118</sup> Vgl. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 81, ORTOLANI 1995 55, GEILHORN 2011 95, Fn. 132.

<sup>119</sup> Allgem. zu der Neubewertung des Nō durch Iwakura Tomomi vgl. 10.2.3 oder GEILHORN 2011 68–72 sowie 94–95 (Besuch von Grant, dieser ausführlicher in 10.2.3 404–405).

<sup>120</sup> Vgl. GEILHORN 2011 72 oder allgemeiner zu dem Begriff „Shibai“ EMMERT 1997 23.

<sup>121</sup> NAGAO Kazuo: A Return to Essence through Misconception: From Zeami to Hisao, in: BRANDON, James R. (Hrsg.): *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, Honolulu 1997, 111–124.

<sup>122</sup> Zwei der prägenden Persönlichkeiten des Nō der Meiji-Zeit. Mehr zu ihnen v. a. in 10.2. und 11.1.5, insbes. 475–477.

<sup>123</sup> Vgl. COBIN 1969 157–158.



men wie Theater würden gemeinsam mit der sie fördernden Gesellschaft untergehen und vollkommen von den kulturellen Erscheinungsformen der ihr nachfolgenden Gesellschaft ersetzt werden. Mit dieser Begründung behauptet er, Nō habe keine Vorgängerformen gehabt. Das Sarugaku sei mit der Heian-Zeit verschwunden, das Nō hingegen aufgestiegen. Weshalb es nach der Meiji-Restauration oder dem Asiatisch-Pazifischen Krieg keinen Wandel im Nō gegeben haben kann, obwohl sich die Gesellschaft in beiden Fällen gravierend veränderte, bleibt er jedoch schuldig<sup>124</sup>. Für Minoru I. 1868/1869 und die Künstler nach der Niederlage 1945 bestand die Suche nach dem Ursprung ihrer Kunst zunächst je mehr in der Suche nach einem Publikum, das den Shōgun und seinen Hof oder die Oberschicht in ihrer Rolle als Förderer ersetzen konnte, denn Kan'ami und Zeami hatten nicht nur für diese gespielt, sondern Schaulustige aus der ganzen Bevölkerung vor ihren Bühnen versammelt. 1969 erklärte Arnott, Traditionen würden durch Gruppen und deren Bindungen untereinander bewahrt. Schwindet die Zahl der eine Tradition bewahrenden Gruppen oder nimmt die Zahl der sie bewahrenden Einzelpersonen zu stark ab, verschwinden sie früher oder später für immer. Ein ähnliches Schicksal drohte Sarugaku/Kyōgen nach der Restauration<sup>125</sup>. Einerseits war es daher notwendig, den Neuanfang mit der Tradition, mit dem Bekannten, in Einklang zu bringen, andererseits, den Bruch mit der Geschichte durch eine Rückbesinnung auf den Ursprung der Kunst abzuschwächen. Minoru I. mag dies noch klar gewesen sein, seine Zeitgenossen und er lehrten nachfolgende Generationen jedoch nicht das Edo-Sarugaku, sondern das Meiji-Nō und seine Mythen. Dadurch brachen sie mit der Tradition, mit der sie aufgewachsen waren und schrieben diese neu oder um<sup>126</sup>. Ohne Nagao in dieser Hinsicht widersprechen zu wollen, sehe ich mich gezwungen, in Frage zu stellen, ob es sich hierbei wirklich um eine Fehlwahrnehmung der Umewaka-Generation handelt oder sich diese nicht tiefer in der Vergangenheit findet – ohne sie an dieser Stelle näher zu benennen. Denn Zeami hat das Sarugaku dem „kansei sareta“-Prinzip folgend bereits vollkommen geschaffen<sup>127</sup>. Theoretisch sind daher sämtliche mögliche Entwicklungen bereits in der Kunst angelegt. „Tradition“ bezeichnet in dem Zusammenhang mit der von den Schulen geprägten Überlieferung zeitloses Wissen, das generationenübergreifend in der Person des Oberhauptes bewahrt wird und von Einzelnen nicht gravierend beeinflusst oder verfälscht werden kann. Zu der Konstatierung einer „intentional misconception“ bedarf es einer Alternative, gegenüber der diese als falsch erscheint. Für ein Mitglied der Nō-Schulen existiert jedoch keine falsche Tradition, solange das Oberhaupt einer Schule für deren authentische Überlieferung garantiert. Das Geheimwissen der Schulen wird durch die Lehre in der Tat als zeitlos wahrgenommen. Mitunter gerät es für einige Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte in Vergessenheit, es bleibt jedoch immer bestehen. Hierin liegt das Paradox japanischer traditioneller Thea-

<sup>124</sup> Vgl. ORTOLANI, Benito: Shamanism in the Origins of the Nō Theatre, in: ATJ 1 (1984), 166–190 168.

<sup>125</sup> Vgl. ARNOTT 1969 45–46.

<sup>126</sup> Vgl. NAGAO 1997 117–119.

<sup>127</sup> S. 2.3. Oder, kurz, hierzu bspw. KOMIYA 1956 17: „The Nō is an art which was completely achieved in the past.“

terkünste: alt zu sein, ohne alt zu sein, neu zu sein, ohne neu zu sein, zeitlos sein zu müssen – und dabei doch mit der Zeit zu gehen<sup>128</sup>. Mit anderen Worten: Zuschauer besuchen eine Nō-Vorstellung, um zeitloses Theater zu erleben. Sie wollen sich aber nicht langweilen, sondern das, was sie kennen, anders oder neu aufbereitet sehen<sup>129</sup>. Zeami nennt diesen Aspekt des Sarugaku „mezurashii“ und „omoshiroi“<sup>130</sup>, Qualitäten des Schauspiels, mit denen es möglich wird, sein Publikum gut zu unterhalten. Rimer hingegen formuliert es so:

„As is often the case with many older forms of the performing arts, modern audiences, sometimes explicitly, sometimes implicitly, require for purposes of appreciation, even understanding, a certain transposition, in order to have their interest sustained.“<sup>131</sup>

Von den Schauspielern wird daher nicht nur Authentizität, sondern auch Originalität<sup>132</sup> gefordert. Rimer interpretierte diese Varianten im Sinne von Herangehensweisen an zwei verschiedene Zuschauertypen. Gefordert wird jedoch immer sowohl eine authentische als auch eine originelle Darstellung. Eine Fehlwahrnehmung nach Nagao findet demnach vor allem auf Seiten der Zuschauer statt, nicht auf der der Schauspieler. Das Nō hat im Laufe seiner 600-jährigen Geschichte zahlreiche Texte hervorgebracht. Dazu gehören auch Anweisungen, was in welchem Stück wann und wie zu geschehen habe, also nicht nur die Textbücher, die in jeder Universitätsbibliothek zur Einsicht sowie im Internet zum Download zu erhalten sind, sondern kleine Bücher mit Zeichnungen und Erläuterungen zu Bewegung und Gesang (Katazuke). Dieses umfangreiche Schriftwerk müssen die Spieler bei jeder Aufführung beachten, zumal manche Zuschauer mit dem Textbuch in der Hand in die Vorstellung gehen oder die Stücke in- und auswendig kennen. Zwar ist jede Aufführung für sich einzigartig, aber sie folgt in ihrer Form stets denselben Richtlinien wie andere vor ihr (mehr in den Kapiteln 6 und 10)<sup>133</sup>.

### 3.3 SCHLUSSBEMERKUNG

Erfundene Traditionen waren Bestandteil des japanischen Wegs in die Moderne und betrafen Persönliches und Privates wie das innere Familienleben ebenso wie die Öffentlichkeit. Für die Goryū San'yaku schien es daher notwendig, diese Entwicklung anzunehmen, um nicht zu verschwinden oder zu Museumsstücken zu werden. Umewaka Minoru I. Beharrlichkeit und die Bereitschaft anderer, auch älterer Spieler, sich auf das neue Japan einzulassen und ihre Kunst an den Erwartungen eines Publikums auszurichten, das im Nōgaku Halt suchte, führten es bis an den Hof des Kaisers – und in den Krieg. Die Spieler pflegten in dieser Zeit die

---

<sup>128</sup> Vgl. hierzu BANU, Georges: Der Schauspieler kehrt nicht wieder, Berlin 1990 30, HARRIS 2006 73 oder GEILHORN 2011 97.

<sup>129</sup> Vgl. hierzu ARNOTT 1969 109. Arnott behandelt die Frage, wie ein Stück zu einem „Klassiker“ werden könne, ohne an Lebendigkeit einzubüßen. Seiner Meinung nach spielt der Respekt vor dem Alter dabei eine große Rolle.

<sup>130</sup> Vgl. BENL 1953 84–86, 89–90, RIMER/YAMAZAKI 1984 54–56, 60–61.

<sup>131</sup> RIMER 1997 183.

<sup>132</sup> Vgl. *ibid.* 184.

<sup>133</sup> Vgl. KOMIYA 1956 4.

Traditionen ihrer Schule, indem sie sie an die neuen Gegebenheiten anpassten, Stücke nicht aufführten, die hätten ungefällig sein können und so spielten, wie ihre Förderer es von ihnen verlangten. Sie erhielten von ihnen einen neuen Namen und spielten zumindest in den 1880er und 1890er Jahren für die Oberschicht eine kleine Rolle bei der Formung der japanischen Nation. Bis in die Taishō-Zeit erfanden die Schulen immer neue Traditionen. Sie bemühten sich, mit der rasanten politischen Entwicklung Schritt zu halten, die das Kaiserreich nach den Siegen über China und Russland erfasst hatte. Zu dieser Zeit aber war seine Position in der neuen Gesellschaft schon weitestgehend geklärt. Zwischen 1868 und den 1870er und 1880er Jahren, als die neuen Herren Japans sich des Nōgaku annahmen, um es zu einem Nationaltheater zu formen, lagen beinahe zehn Jahre, in denen nur die Beharrlichkeit einer handvoll Personen für den Erhalt der Kunst gesorgt hatte. Zwar wurde „die Edo-Zeit“ für das Nōgaku als Projektionsfläche eines alten Japan genutzt, dieses war jedoch fiktiv und diente vor allem der Rechtfertigung von Maßnahmen der Meiji-Regierung im Zusammenhang mit der Modernisierung des Landes und der Aufhebung der Ungleichen Verträge. Auch nachdem das Kaiserreich zu den Großmächten aufgeschlossen und sein Ziel erreicht hatte, blieb Edo als Bild eines Japan bestehen, dessen Besonderheit sich in einer feindlichen Umwelt gegen die Einflüsse seiner Nachbarn behauptete. Unter diesen Umständen dienten Edo und seine angeblichen Relikte – zu denen auch das Nōgaku zählte – der Formung einer japanischen Nation. Auch nach dem Ende dieser aggressiven Phase blieben manche „invented traditions“ des Zeitabschnitts zwischen 1868 und 1945 bestehen. Sie wurden sogar noch ergänzt, weil sie mittlerweile bereits zu der gelebten Tradition aufgeschlossen hatten und für die Spieler nicht mehr von älteren Traditionen zu unterscheiden waren.

## 4. GLAUBENSSYSTEME IM NŌ/KYŌGEN

- 4.1 Shikigaku („rituelles Theater“ oder „zeremonielles Theater“)
- 4.2 Konfuzianismus in Nō und Kyōgen
- 4.3 Buddhistischer Einfluss in Nō und Kyōgen
  - 4.3.1 Buddhismus und Nō
  - 4.3.2 Buddhismus und Kyōgen
  - 4.3.3 Zen-Buddhismus
- 4.4 Okina
  - 4.4.1 „Okina ist und ist nicht Nō“
  - 4.4.2 „Okina“ als kultisches Theater
  - 4.4.3 „Okina“ heute
  - 4.4.4 „Manhattan Okina“
- 4.4.5 Sanbasō
- 4.4.6 Schlussbemerkung
- 4.5 Exorzismen in Nō und Kyōgen
- 4.6 Christliche Elemente in Nō und Kyōgen nach der Meiji-Restauration

In diesem Kapitel werden verschiedene Fragestellungen unter dem Blickpunkt der Religionen Japans und deren Einfluss auf das Nō behandelt. Für das Kyōgen erscheinen, zumal von 1868 bis 1945, religiöse oder pseudo-religiöse Themen weniger relevant, Stücke und Tradition sind aber nicht frei von ihnen. Denn ebenso wie sie sein Publikum beschäftigen, beschäftigt sich auch das Kyōgen mit ihnen – und führt religiöse Figuren vor allem aus seiner Schwestergattung gnadenlos vor. Relevant für Nō und Kyōgen gleichermaßen sind neben dem Schrein-Shintō buddhistische Sekten wie Tendai und Zen, Konfuzianismus in seinen edozeitlichen Auslegungen und christliche Konfessionen. Bereits im 16. Jahrhundert beschrieben Beobachter aus den europäischen Reichen buddhistische Einflüsse insbesondere auf Sprache und Inhalte der Nō-Stücke und in beiden Gattungen auftretende Figuren. Sarugaku und seine zu dieser Zeit prävalenten Formen wurden bis in das 20. Jahrhundert hinein als religiöses oder zumindest religiös geprägtes Theater wahrgenommen. Hinreichend häufig schreiben Forscher dem Nō noch immer konfuzianische (oder neo-konfuzianische) Elemente zu. Christliche Themen entdeckten Produzenten von Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen hingegen erst vor allem in jüngerer Zeit für sich. Von Seiten der deutsch- und englischsprachigen Forschung ergab sich bisher bedauerlicherweise keine Notwendigkeit, sich näher mit der Frage nach Möglichkeit und Relevanz christlicher Themen und Inhalte in modernen und älteren Stücken zu beschäftigen. Zentral für die Frage nach Erfundenen Traditionen bleibt der bis heute in seiner Bedeutung für die gegenwärtige Form von Nō/Kyōgen nicht geklärte Begriff „Shikigaku“, dessen Behandlung den größten Teil dieses Kapitels einnehmen wird (4.1, ausführend zu dem Paradestück des Shikigaku „Okina“ abschließend in 4.4). Anschließend bespreche ich den Einfluss der in den Standardwerken zu dem Thema relevanten religiös-philosophischen Strömungen in dem Japan der Edo-Zeit, (Neo-)Konfuzianismus (4.2) und Buddhismus (4.3) auf die Stücke von Nō/Kyōgen. Größere Bedeutung kommen Religionen und ihren Symbole im Nō nur als Themen zu, mit denen sich das Publikum identifizieren konnte, jeder auf seine eigene Weise, sei er Samurai oder Sala-

ryman, oder als Inspiration. Das bedeutet nicht, dass ein Gläubiger oder Priester unvermittelt Zugang zu ihnen finden könnte, aber ebenso wie einem in japanischer Literatur und Poesie gebildeten Zuschauer fällt es einem in seinen religiösen Praktiken und Mythen bewanderten leichter, sprachliche Figuren und Bilder in einen größeren, das Stück umspannenden Zusammenhang einzuordnen (siehe hierzu 10.1).

#### 4.1 SHIKIGAKU („RITUELLES THEATER“ ODER „ZEREMONIELLES THEATER“)

„Shikigaku“ ist einer der Schlüsselbegriffe für das Verständnis der Beziehung der japanischen Elite in Politik und Wirtschaft zum Nō zwischen 1880 und 1945. Erstmals verwendet wurde er in einer von den Historikern Kume Kunitake (1839–1891) und Shigeno Yasutsugu (1827–1910) 1880 angefertigten Geschichte des Nōgaku anlässlich der Anwerbung von Mitgliedern für die Nōgakusha<sup>1</sup>. In dem kurzen Text, den Iwakura Tomomi (1825–1883) in Auftrag gegeben hatte, schrieben sie: „As a ritual theater of state, noh not only achieves greater artistic refinement but also came to express the virtues of Confucian filial piety and respect for hierarchical relationships.“<sup>2</sup> Aus heutiger Sicht ergeben sich mit dieser Feststellung Probleme. Kume und Shigeno schrieben dem Tokugawa-Sarugaku Eigenschaften zu, die es nie besessen hat. „Shikigaku“, das Rath mit „ritual theater“<sup>3</sup> übersetzt, ist eine Bezeichnung für das höfische Sarugaku, das in der Heian-Zeit (794–1185/92) am Kaiserhof gespielt wurde. Dieses hat außer dem Namen jedoch wenig mit dem Sarugaku gemein, das Zeami im 15. Jahrhundert vor Ashikaga Yoshimitsu tanzte und aus dem später das Nō hervorging<sup>4</sup>. Unter den Tokugawa dienten Sarugaku und Kyōgen bei Hof vorwiegend der Unterhaltung. Zur Demonstration kultureller Dominanz gegenüber ihren Untertanen banden die Shōgun es jedoch bereits seit Ashikaga Yoshimitsu zu offiziellen Anlässen in das Protokoll ein. Konfuzianischen Tugenden wie der Sohonestreue kommt darüber hinaus weder im Nō noch im Kyōgen eine große Bedeutung zu. Präsenter sind die Lehren populärer buddhistischer Sekten (4.2, 4.3). Kume und Shigeno richteten sich in ihrer Geschichte des Nōgaku jedoch nach den Interessen potentiell neuer Mitglieder der Nōgakusha. Bereits in 3.2.1 habe ich die Furcht der jungen Meiji-Elite vor einem neuerlichen

---

<sup>1</sup> Die Nōgakusha war ein von Iwakura u. a. gegründeter Förderverein für das Nōgaku. Kumes und Shigenos Texte dienten Werbezwecken. Sie enthielten darüber hinaus erstmals den Begriff „Nōgaku“ für Nō und Kyōgen anstelle von „Sarugaku“, s. 2.4.1, 3.2.4. Zu einem der ersten Vorhaben der Nōgakusha zählte die Errichtung einer öffentlichen Nō-Bühne, s. 5.6 oder 10.2.2 395–401.

<sup>2</sup> Übersetzt von RATH 2004 222.

<sup>3</sup> GEORGE, David E. R.: Ritual Drama. Between Mysticism and Magic, in: ATJ 4.2 (1987), 127–165 128–129 schreibt zu der Problematik einer Kombination der Begriffe „Ritual“ und „Theater“. Per Definition können einem Ritual keine Zuschauer beiwohnen, nur Teilnehmer, und von diesen muss jeder an seine Wirkung glauben, erg. HUMPHREY, Caroline/LAIDLAW, James: Die rituelle Einstellung, in: BELLIGER, Andréa/KRIEGER, David J. (Hrsg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch, Wiesbaden 2003<sup>2</sup>, 135–156, insbes. 135.

<sup>4</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 58.

Umsturz geschildert. Zwischen dem Januar 1868 und 1880 vergingen nur zwölf Jahre, in denen sich die im Namen eines jugendlichen Kaisers handelnden Regierungen in der Hauptsache mit der Beseitigung von Relikten des Bakufu, der Modernisierung des Reiches und ausländischen Mächten sowie deren Forderungen auseinander setzen konnten. Darüber hinaus wurden sie von Spannungen zwischen den die Restauration tragenden Einzelpersonen und Gruppen sowie deren Partikularinteressen destabilisiert. Unter diesen Umständen erschien es angebracht, ein Theater zu fördern, das dringend benötigte Tugenden wie Loyalität und Treue zu Familie und Kaiser betonte.

Manche Forscher und insbesondere die Spieler haben die Bezeichnung „Shikigaku“<sup>5</sup> („Rituelles Theater“) für das Sarugaku am Hof der Tokugawa (und Nō) bis heute beibehalten. Sie ist jedoch irreführend, denn Sarugaku war kein rituelles Theater und wurde vor 1880 nicht so genannt. Erstmals verwendeten Quellen des frühen 19. Jahrhunderts „Shikigaku“, ohne dass die Zuordnung oder Bedeutung des Begriffs heute genauer bestimmbar wäre. Einige Gelehrte der Meiji-Zeit deuteten ihn Jahrzehnte später zu der Bezeichnung für ein Nationaltheater um, nachdem sie ihn in Texten aus der späten Edo-Zeit gefunden hatten. Die Verbreitung ihrer Interpretation verwandelte das Sarugaku, das die Tokugawa zur Zerstreuung gespielt hatten, zu einem „rituellen Theater“, das in der angenommenen Form nie bestanden hatte<sup>6</sup>.

Heute wird die Silbe „Shiki“ im Sinne von „Zeremonie“ benutzt. „Shikigaku“ wäre demnach „zeremonielles Theater“. Diese Bezeichnung kommt dem Kern der Bedeutung näher, den Sarugaku am und für den Hof des Shōgun hatte. Denn schon von Beginn des 17. Jahrhunderts an bildete es einen mehr oder minder festen Bestandteil des Tokugawa-Hofzeremoniells<sup>7</sup>. Meiner Meinung nach deutet dieser Umstand an, dass die Fehlwahrnehmung von Nō als „rituelles Theater“ möglicherweise auf eine problematische Übersetzung japanischer Begriffe in das Englische (oder Deutsche) zurückzuführen ist. Fehlerhaft erscheint sie vor allem aus heutiger Sicht. Für die Meiji-Zeit kam das Etikett „rituelles Theater“ den Erwartungen von Förderern an die Funktion eines höfischen Theaters der Tokugawa-Shōgune durchaus nahe. Darin spiegelt sich jedoch mehr ihre Vorstellung von einer Sakralisierung der Nation und des Kaisers, gestützt durch ein Nationaltheater, als die historische Wirklichkeit. Wie in 3.2.2 angesprochen, suchten sie in der Vergangenheit nach Mitteln zur Lösung der Probleme ihrer Gegenwart, indem sie diese – bewusst oder unbewusst – neu deuteten. Geboren wurde diese Fehlwahrnehmung einerseits aus der Glorifizierung der Edo-Kultur im Zuge der Herausbildung eines japanischen Nationalgefühls und in der Nachfolge der Kokugaku-Lehre des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts<sup>8</sup>, andererseits aus dem Bemühen, ein Nationaltheater nach dem „Ebenbild“ der

---

<sup>5</sup> Geschrieben mit den Kanji „Shiki“ (bed. „Zeremonie“) und „Gaku“ (bed. hier „Theater“, jedoch auch ganz allgem. „Unterhaltung“).

<sup>6</sup> Vgl. RATH 2004 215–222.

<sup>7</sup> Vgl. BARTH 1972 85ff.

<sup>8</sup> Mehr dazu bei FUJII Takeshi: Nationalism and Japanese Buddhism in the late Tokugawa period and early Meiji, in: ANTONI, Klaus/KUBOTA Hiroshi/NAWROCKI, Johann/WACHUTKA, Michael (Hrsgg.): Religion and National Identity in the Japanese Context (= Bunka. Tübinger interkulturelle und linguistische Japanstudien Band 5),

Oper zu schaffen<sup>9</sup>. Schon bei der Einführung neuer Begrifflichkeiten für das Tokugawa-Sarugaku handelte es sich um seine Neuschöpfung im Sinne des restaurierten Kaiserreichs, seiner um ihre Macht fürchtenden Elite und der von ihr geschaffenen Hierarchie, an deren Spitze ein nominell absoluter Herrscher mit dem Kaisertitel stand. Diesem kam zudem als Abkömmling der höchsten Göttin der Staatsreligion (Amaterasu-ō-mi-kami) eine spirituelle Funktion zu<sup>10</sup>. 1882 war der Shintō nämlich per Gesetz in eine religiöse und eine politische Form geteilt worden. Erstere bildete der so genannte Schrein-Shintō (engl. „Sect Shintō“), auf den die Behörden spätestens seit der Erklärung der Religionsfreiheit in der Meiji-Verfassung 1889 keinen Einfluss mehr nehmen konnten. Seine Befolgung blieb daher frei und politisch folgenlos, auch nach der Niederlage im Asiatisch-Pazifischen Krieg. Der politische oder Staats-Shintō hingegen (engl. „Shrine Shintō“) war verpflichtend für jeden Japaner und befasste sich vorwiegend mit dem Kaiserkult und der durch diesen bestimmten gesellschaftlichen Ordnung. Aufgrund seiner rein gesellschaftlich-politischen Natur fällt es jedoch schwer, ihn als Religion zu betrachten, zumal es keine Probleme bereitete, neben dieser staatlich aufgezwungenen noch anderen Glaubensgemeinschaften anzugehören, solange diese dem Kaiserkult nicht zuwiderliefen wie das Christentum. Sakamoto gelangt zu dem Ergebnis, dass der Staats-Shintō ein nicht geschlossenes und sehr schwaches quasi-religiöses System gewesen sein müsse, das sich gegen Kritik nur mit der Formel „Wir sind keine Religion“ zu wehren

---

Münster/Hamburg/London 2002, 107–117 107, 111–112. Kokugaku-Gelehrte nahmen hauptsächlich Bezug auf das „Kojiki“ und das „Nihongi“ („Nihonshoki“), zwei japanische Schriften(sammlungen) aus dem 8. Jahrhundert (712 und 720 zusammengestellt). Hierzu und zu ihrer Relevanz bezüglich der Entstehung des japanischen Theaters ORTOLANI 1995 4–7. Zeami bediente sich für die Herkunftslegende des Sarugaku im „Kojiki“, üb. bei ANTONI, Klaus: Kojiki. Aufzeichnung alter Begebenheiten, Berlin 2012 38–41.

<sup>9</sup> Vgl. RATH 2004 220–222, 10.2.3.

<sup>10</sup> Speziell hierzu vgl. RATH 2004 223. Bereits die Tokugawa-Shōgunen hatten versucht, sich neben der Ernennung durch den Sohn Amaterasus eine spirituell inspirierte Legitimierung ihrer Herrschaft und ihrer Ordnung zu schaffen. Gelehrte und Vertreter aller Religionen und philosophischen Schulen Japans bemühten sich darum, diese auf der Grundlage ihrer jeweiligen Weltansicht zu festigen, ohne dass dies gelang, vgl. GORDON 2003 34–36. GARDNER, Richard A.: Takasago. The Symbolism of Pine, in: MN 47.2 (1992), 203–240 206 formuliert die kultische Funktion des Tennō vor der Schöpfung des Staats-Shintō:

„The emperor is not only the descendant of Amaterasu [...] but also ensures cosmic order and continuity in time through the repetition of the creative acts of kami and earlier emperors. By thus mediating between past and present as well as between this world and other worlds, the emperor establishes a center that ensures the order and stability of all the elements of the cosmos.“

Spätestens gegen Ende der Taishō-Zeit (1912–1926) wandelte sich, angestoßen von ultranationalistischen Strömungen in der japanischen Gesellschaft, die Wahrnehmung des Kaisers hin zu einer transzendenten, beinahe übermenschlichen Gestalt (SKYA 2002 247). Ergänzend beschreiben VON BRÜCK, Michael/LAI, Whalen: Buddhismus und Christentum. Geschichte, Konfrontation, Dialog, München 2000 (Erstauflage 1997) 163, inwiefern sich dieser neue Kaiserkult negativ auf den Dialog der Religionen Anfang des 20. Jahrhunderts ausgewirkt hat.

verstand, ohne jedoch von einer religiösen Forderung nach Verehrung der Kami und der Ahnen ablassen zu wollen, was es ad absurdum führte. Manche Priester zweifelten sogar offen an, dass es sich bei dem Staats-Shintō um eine Religion handeln könne, fuhren jedoch damit fort, an ihren Schreinen Kinder und Erwachsene darin zu unterweisen. Daher handelte es sich insgesamt um ein höchst inkonsistentes potentiell Glaubenssystem (eher Staatssystem) und bleibt auch im Nachhinein nur schwer fassbar. Zahlreiche Kami sind ihrer Funktion und Herkunft nach bis heute unbekannt. Die Meiji-Regierung hat den Kult dennoch benutzen können, um die Gesellschaft neu zu organisieren, weil sich genügend willfähige Helfer fanden. Diese blieben jedoch weniger der obskuren Weltanschauung des Staats-Shintō als vielmehr ihrer eigenen (politischen und wirtschaftlichen) Karriere verpflichtet – und wurden so zu seinen und den Dienern des Landes. Das am Ende dieser Entwicklung stehende Staatssystem war in dieser Form wohl nicht beabsichtigt, womit Sakamotos Annahme, der Staats-Shintō sei „geworden“, nicht geschaffen worden, zumindest nicht widerlegt ist<sup>11</sup>. Während der Staats-Shintō 1945 durch den SCAP (Supreme Commander of Allied Powers in Japan) verboten wurde, wird der Schrein-Shintō bis auf den heutigen Tag gepflegt. Begründet worden war die Trennung des Shintō in Schrein- und Staats-Shintō von Shimaji Mokurai (1838–1911), dem Führer der Shinshū-Sekte. Shimaji bereiste zwischen 1871 und 1873 als Mitglied der Iwakura-Mission Europa. 1873 schickte er von dort seine Kritik an den Drei Großen Lehren („Sanjō no Kyōsoku Hihan Kenpakusho“) nach Japan. Darin setzte er sich mit dem neuen Shintō und der „Shinbutsu Bunri“ („Trennung von Göttern und Buddhas“) auseinander, mit dem Ergebnis, dass er zwei Formen des Shintō ausmachte und forderte, sie mögen getrennt werden<sup>12</sup>. „Shinbutsu Bunri“ bezeichnet die politische und institutionelle Trennung von Buddhismus und Shintō im Zuge der Etablierung eines neuen Kaiserreichs<sup>13</sup>. Während der „Shintō“ als „japanisch“ wahrgenommen und mit Hilfe von Priestern und Gelehrten auf den Kaiserkult ausgerichtet wurde (Schrein- und Staats-Shintō), galt der Buddhismus als „fremdländisch“, obwohl der kaiserliche Hof ihn aus politischen Erwägungen seit dem 6. Jahrhundert praktizierte und er sich von dort über ganz Japan ausgebreitet hatte. Diese negative bis ablehnende Sicht auf den Buddhismus prägte der Kokugaku-Gelehrte Hirata Atsutane (1776–1843) an der Wende zum 19. Jahr-

---

<sup>11</sup> Mehr zu dem Staats-Shintō findet sich bei SAKAMOTO Koremaru: Das „Werden“ des Staats-Shintō durch den „Geist der Zeiten“, in: SCHAUMANN, Werner (Hrsg.): Gewollt oder geworden? Planung, Zufall, natürliche Entwicklung in Japan. Referate des 4. Japanologentags der OAG in Tokyo 17./18. März 1994, München 1996, 187–202.

<sup>12</sup> Vgl. FUJII 2002 114–116, allgem. auch GORDON 2003 110–112 und nüchterner ZÖLLNER 2006 200.

<sup>13</sup> Mehr zu der Shinbutsu Bunri zw. 1868 und 1872 bei FUJII 2002 112–113 oder ZÖLLNER 2006 198–200. Zu den Folgen für die Darsteller an den Tempeln schreibt u. a. THORNBURY, Barbara E.: The Folk Performing Arts. Traditional Culture in Contemporary Japan, New York 1997 57. INOURA/KAWATAKE 1971 77–78 hingegen schildern das Schicksal des Shugen Nō, an dessen Beispiel aufgezeigt werden kann, inwiefern mit den Sekten oder buddhistischen Einrichtungen assoziierte Theaterkünstler Gefahr liefen, die Diskriminierung gegen Buddhisten und die Enteignung der Tempel nicht zu überstehen.



hundert. Eines der Argumente buddhistischer Mönche und Gelehrter gegen diese Sicht war daher, dass der japanische Synkretismus eine bedeutend längere Geschichte im Kaiserreich habe und daher eher als traditionell verstanden werden könne als die als „Tradition“ ausgegebene „reine“ Form des Shintō, wie sie seit Ende des 18. Jahrhunderts von Gelehrten wie Hirata beständig gefordert wurde<sup>14</sup>. Bereits früher in der japanischen Geschichte hatten sich gegen den Buddhismus oder die Sekten gerichtete Bewegungen gebildet, aber erst die Meiji-Regierung setzte eine japanweite Enteignung von Tempeln durch und ließ Reliquien zerstören. „Haibutsu Kishaku“ („Buddha zerstören, Buddhismus abschaffen“) bezeichnet dieses in der Geschichte Japans immer wiederkehrende Bemühen, den Buddhismus zu verbieten. Erst durch die Trennung von Shintō und buddhistischen Sekten in der frühen Meiji-Zeit wurde die Durchführung jedoch möglich. Denn zuvor hatten die buddhistischen Mönche ebenso fest im Leben gestanden wie Shintō-Priester – und ihre Tempel besaßen große Ländereien und Einfluss an den Höfen der Samurai. Entgegen der Befürchtungen, buddhistische Lehren könnten der Bildung eines japanischen Nationalgefühls im Wege stehen, befanden sich unter den Befürwortern und Förderern der Nationsbildung eine große Zahl Buddhisten<sup>15</sup>. Kleinen beschreibt, wie es buddhistischen Mönchen gelang, den universal angelegten Lehren ihrer Sekten zum Trotz Position für den (Ultra-)Nationalismus und den Staats-Shintō zu beziehen. Bei ihm liest sich dieses Engagement naheliegend wie Opportunismus: angestiftet von den eigenen politischen Ambitionen ergreifen Geistliche und Gelehrte die Gelegenheit, sich eine gute Stellung und Einfluss im neuen Japan zu sichern<sup>16</sup>.

Diese Entwicklung bedeutete für das Nō Wandel. Denn das Tokugawa-Sarugaku bildete unter anderem den Synkretismus aus Buddhismus und indigener japanischer Glaubenswelt ab, der die Zeit seiner Entstehung bis zur Restauration geprägt hatte. Das durfte das Nōgaku nicht mehr tun, sondern war gezwungen, im Sinne der neuen Herren Japans umgestaltet zu werden. Es diente mit seiner angeblich seit Urzeiten unverändert bestehenden Form der Sichtbarmachung der Ewiglichkeit des Kaisers und der kaiserlichen Macht und damit des japanischen Volkes. Es war eine Erinnerung an das „Japanische“ in allen Japanern und wurde bewusst in den Gegensatz zu einer „westlichen“ Kultur gesetzt, von deren Be-

---

<sup>14</sup> FUJII 2002 107ff. zu der Genese von Begriff und Vorstellung einer Trennung von „Shintō“ und buddhistischen Sekten sowie Hirata und seiner Kritikschrift. Heutige Form des Shintō wird bei ANTONI, Klaus: Introduction, in: ANTONI, Klaus/KUBOTA Hiroshi/NAWROCKI, Johann/WACHUTKA, Michael (Hrsgg.): Religion and National Identity in the Japanese Context (= Bunka. Tübinger interkulturelle und linguistische Japanstudien Band 5), Münster/Hamburg/London 2002, 7–11 kurz beschrieben, manche Beiträge beschäftigen sich mit der indigenen japanischen Glaubenswelt oder ihren vergangenen Erscheinungsformen. Mehr in Bezug auf Nō/Kyōgen und die Minzoku Geinō findet sich bei COLDIRON 2004 118–122, LEE 2001 und PLUTSCHOW 1996.

<sup>15</sup> Vgl. KLEINEN 2002 88–90.

<sup>16</sup> Mehr hierzu bei ŌTANI Eiichi: Buddhism and *kokutai* (National Policy) in Modern Japan: The Case of the Nichirenist Movement of Tanaka Chigaku, in: ANTONI, Klaus/KUBOTA Hiroshi/NAWROCKI, Johann/WACHUTKA, Michael (Hrsgg.): Religion and National Identity in the Japanese Context (= Bunka. Tübinger interkulturelle und linguistische Japanstudien Band 5), Münster/Hamburg/London 2002, 75–85.

schmutzung (Kegare)<sup>17</sup> es durch den Besuch einer Vorstellung reinigte. Sauberkeit von spiritueller Beschmutzung und Reinheit sind heute wie damals zentrale Aspekte des Shintō (Schrein-Shintō), der bereits vor der Vereinnahmung durch den Kaiserkult<sup>18</sup> (Staats-Shintō) eine große Rolle im Alltag der Japaner gespielt hatte<sup>19</sup>. Eta beispielsweise waren (und blieben bis in das 20. Jahrhundert) von dem gesellschaftlichen Leben ausgeschlossen, weil sie Berufe ausübten, die mit Blut oder Toten zu tun hatten, den des Fleischers, des Henkers oder den des Totengräbers. Sie gehörten neben Hinin (Obdachlose und aus dem Gefängnis Entlassene) und Kawaremono (Obdachlose, die am Ufer der Flüsse nächtigten) und deren Nachfahren bis in das frühe 20. Jahrhundert zu den Randgruppen der japanischen Gesellschaft und zeichneten sich durch ihren Beruf oder ihre soziale Herkunft als ungeeignet aus, mit gewöhnlichen Japanern in Kontakt zu treten, solange dies nicht notwendig wurde, etwa im Falle einer Bestattung oder wenn dieser die Schausteller von selbst aufsuchte. Sie waren rechtlos und lebten, sofern sie ein Haus oder eine Hütte besaßen, in Siedlungen außerhalb der Städte, weswegen ihre Nachkommen Burakumin genannt wurden („Menschen aus kleinen Flecken“)<sup>20</sup>. Diese Funktionen, Repräsentation und Förderung des Staatskultes und dessen Hierarchie, erfüllte ein repräsentatives Theater mit kultischem Hintergrund besser als ein Theater, das der Zerstreuung und Erbauung der Shōgun und ihrer Gäste gedient hatte.

Einhergehend mit der Erhebung des Nō(gaku) in den Rang eines zeremoniellen Theaters<sup>21</sup> begannen die Fördervereine, Verhaltensvorschriften für den Besuch einer Nō-Vorstellung am Shiba-Nō-Theater durchzusetzen<sup>22</sup>. Zumindest anfangs forderten die Nōgakusha und ihre Nachfolgeorganisationen von ihren Zuschauern Benimm und Haltung, die der Größe und Bedeutung des Ereignisses angemessen zu sein schienen, indem sie beispielsweise den Verzehr von Speisen während der Vorführung untersagten<sup>23</sup>. Dieses und anderes Verhalten widersprachen ihren Erwartungen an eine feierliche Zeremonie, die das Nō(gaku) angeblich zelebrierte. Durchsetzen konnten sie sich auf lange Sicht nicht, und nicht nur für die Zuschauer hatte der den Aufführungen zugeschriebene rituelle Charakter unangenehme Folgen. Kanze Kiyokado (1867–1911), Oberhaupt der Kanze-Schule, war 1896 gezwungen, sich von seiner Position zurückzuziehen, weil während der Vor-

---

<sup>17</sup> KOMPARU 1983 109–111 schreibt zu dem Gegensatzpaar Hare/Kegare.

<sup>18</sup> GORDON 2003 112 erkennt hinter der Kaiserverehrung die Furcht, die Untertanen könnten sich gegen den Kaiser wenden, wie es den Tokugawa geschehen war.

<sup>19</sup> Vgl. RATH 2004 225.

<sup>20</sup> Zu der Rolle der Randgruppen insbes. in der Moderne NEARY, Ian: *The Buraku Issue and Modern Japan. The Career of Matsumoto Jiichiō*, London u. a. 2010.

<sup>21</sup> Denn in dieser Funktion wurde es während der Meiji- und der frühen Taishō-Zeit hauptsächlich gesehen.

<sup>22</sup> KEENE 1990 (1966) 14 noch vergleicht die Stimmung im Zuschauerraum vor Beginn der Vorstellung mit der vor einem „Ritual“ (vrm. meint er einen Gottesdienst). Meiner Meinung nach ist das Einbildung. Assoziationen wie diese wurden durch die damalige Lehrmeinung angeregt. Keenes Schilderung zumindest scheint mir keineswegs verschieden von der Stimmung in einem Theatersaal westlicher Prägung zu sein.

<sup>23</sup> Vgl. RATH 2004 224, der jedoch von „Conservatives“ schreibt. Gemeint sind die Mitglieder der Nōgakusha, die v. a. zu der politischen, jedoch auch der wirtschaftlichen und militärischen Elite Meiji-Japans gehörten. Diese konnten Einfluss auf die Vorstellungen der Shiba-Bühne nehmen, vgl. 5.6, 10.2.2 395–401.

stellung eine Frau auf die Bühne gestürzt war und ihn beim Kostüm gepackt hatte. Abgesehen von dem Gesichtsverlust durch diese Handgreiflichkeit in aller Öffentlichkeit sind Frauen in der Glaubenswelt des Shintō aufgrund ihrer monatlichen Blutung unrein<sup>24</sup>. Vorstellungen ritueller Reinheit zwangen ihn also, seinen Beruf mehr oder weniger aufzugeben.

Bei der Vorstellung, Nō(gaku) sei Shikigaku, handelt es sich demzufolge um eine Erfundene Tradition. Mittlerweile hat diese sich in der Nō-Forschung so festgesetzt, dass renommierte Gelehrte wie Omote Akira und Amano Fumio sie teilen und bekräftigen. Obgleich sie sich beispielsweise nicht vor 1880 (Glorifizierung der Edo-Zeit) herausgebildet hat, bezeichnen sie die Herrschaft der Tokugawa mit „Shikigakuki“ („Zeitalter des rituellen Theaters“) und beziehen dies ausdrücklich auf das Sarugaku. Beide räumen ein, dass nicht alle Truppen, die das Bakufu unterhielt, Shikigaku gespielt hätten. Bedauerlicherweise ignorieren sie diesen Befund, indem sie sich nicht näher mit der Diversität des Tokugawa-Sarugaku auseinander setzen, sondern sich bei ihren Untersuchungen auf das Schloss Edo konzentrieren. Das kulturelle Zentrum Japans lag jedoch bis spät in das 18. Jahrhundert nicht in Edo, sondern in Kyōto und der Kansai-Region<sup>25</sup>.

Zu der bereitwilligen Annahme dieser Vorstellungen von Nō(gaku) als rituellem Theater in Europa trug sicher die 1956 von Peter Szondi (1929–1971) in „Theorie des modernen Dramas“ ausgiebig behandelte Theaterkrise um die Jahrhundertwende (1880–1950) bei. Sie wurde von einem regen Interesse der Theater-Avantgarde an ost- und südasiatischen sowie in manchen Fällen indischen Theaterformen begleitet. Bisweilen grenzte ihre Bewunderung der in der Regel als rein und urtümlich wahrgenommenen Künste an religiöse Verehrung. Theater wurde von der Theater-Avantgarde der Jahrhundertwende zunehmend mit Ritualen verglichen – hin und wieder auch gleichgesetzt<sup>26</sup>. Europäer konnten sich dabei in der Regel nicht auf eigene Beobachtungen verlassen, sondern waren auf schriftliche Zeugnisse von Besuchern Japans und anderen Ländern angewiesen, die ihre Sprache verstanden. Zwangsläufig führte dieser Informationsweg über mehrere Mittler zu Fehlwahrnehmungen (Stille-Post-Prinzip). Eine weitere Folge dieser Form der indirekten Begegnung mit der japanischen traditionellen Bühnenkunst war ihre Mystifizierung, aus der bis in das 21. Jahrhundert andauernde

---

<sup>24</sup> Vgl. BROWN, Steven T.: *Theatricalities of Power. The Cultural Politics of Noh*, Stanford 2001 38, FURUKAWA 1956 103. Zu der aus der Beschwörung eines Kami geborenen Heiligkeit der Bühne schreibt noch KOMPARU 1983 3ff.: „Noh is a kind of festival, and it is proper to begin, as in *Okina*, by causing the god to dwell in the actor and symbolizing the sanctification of the space by hanging a specially adorned sacred rope around the upper beams of the stage.“ (6) Bei ihm findet sich u. a. der Mythos der Herkunft der japanischen Kultur aus dem rituellen Handeln der japanischen Landbevölkerung (4, hierzu a. RAZ 1983, ZOBEL 1987, s. 4.1 69, Fn. 3). Komparu führt aus, Nō inszeniere die Begegnung zw. Kami (dem Shite) und Zuschauer (20). Zustimmend KEENE 1990 (1966) 13, für den die Maske der Ort (in diesem Fall der Shintai, dt. „Heiliger Körper“) ist, in dem der Kami für die Dauer des Stücks präsent ist. Bedauerlicherweise schreibt er nicht, ob er annimmt, dass der Hauptspieler diesen verkörpert oder lediglich Träger eines von diesem besessenen Gegenstands ist.

<sup>25</sup> Vgl. RATH 2004 217.

<sup>26</sup> KEENE 1990 (1966) 14 erklärt, Sarugaku sei mit seiner Aufnahme an den Hof der Tokugawa zu Beginn des 17. Jahrhunderts reritualisiert worden. Zustimmend hierzu BARTH 1972 86–87.

Fehleinschätzungen zu Nō und Kyōgen hervorgingen<sup>27</sup>. Renommiertere Forscher, zu denen Zobel<sup>28</sup>, Scholz-Cionca<sup>29</sup>, Blassen<sup>30</sup> oder Harris<sup>31</sup> zählen, und Darsteller wie Emmert und Rimer verweisen auf die angeblich bis heute religiösen Ursprünge von Nō und Kyōgen<sup>32</sup>, ohne sich jedoch bewusst zu sein – oder aber diesen Umstand ignorierend –, dass deren Einflüsse sich zwar in der Entstehungszeit der Frühformen (vor der Muromachi-Zeit) noch bemerkbar gemacht haben mögen, spätestens in der Edo-Zeit aber ihre Bedeutung verloren hatten<sup>33</sup>. **Ortolani** widerspricht dieser These bestimmt. Keines der heute gespielten Nō- oder Kyōgen-Stücke stamme aus der japanischen Frühzeit, in der sich das Kagura<sup>34</sup>, die Urform des Tempelspiels, aus dem Schamanentum heraus gebildet habe. Dagegen spreche schon die hohe Komplexität und die literarische Qualität. Möglicherweise hätten

<sup>27</sup> Vgl. RATH 2004 222.

<sup>28</sup> ZOBEL 1987 ist zu empfehlen, aber veraltet. Seine Erklärungen bezüglich der Herkunft einzelner Elemente des Nō erscheinen mitunter unglaublich, manche willkürlich. Ohne mich an dieser Stelle näher damit beschäftigen zu wollen, bietet er dennoch einen hervorragenden und fundiert gründlichen Einblick in den Stand der deutschen Nō- und Minzoku Geinō-Forschung der 1980er bis 1990er Jahre. Beispielsweise beschäftigt er sich ausführlich mit der Bedeutung der Brücke im Shintō und ihrer reinigenden Funktion sowie ihrem Übergangscharakter von einem profanen in einen geheiligten, reinen Bereich. Subsequent deutet er den Hashigakari (den Bühnensteg) als religiös zu verstehende Brücke, die den Weg aus dem Kagami no Ma (Spiegelraum, in dem sich der Hauptspieler einkleidet) auf die erhabene und von der Welt abgeschlossene Bühne bildet. Zeami selbst schreibt hiervon nichts, denn er kannte den Hashigakari nicht als festen Bestandteil der Sarugaku-Bühne. Zobel muss sich hier die Frage gefallen lassen, ob die religiöse Konnotation in diesem und anderen Zusammenhängen nicht jüngeren Datums sein könnte. Zumindest haben Hashigakari und sein Aufbau eine eindeutig dramaturgische Funktion und sind nicht religiösen Ursprungs, s. hierzu 5.1.2.

<sup>29</sup> An dieser Stelle nur eines von mehreren möglichen Beispielen aus der Zusammenarbeit mit Oda: „Die klassischen Dramen sprechen uns aus archaischer Ferne an, im Ritual verankert, von der Kraft feierlicher Worte getragen.“ (SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 209)

<sup>30</sup> BLASSEN, Wilhelm: Die Bewegungseinheiten (KATA) des Japanischen Nō-Spiels (= Sozialwissenschaftliche Studien 42), Bochum 1987, insbes. die Hinweise auf die Herkunft der Tänze aus Ritualen und deren religiöse Elemente 15.

<sup>31</sup> HARRIS 2006, hier insbes. 2: „The fact that sacred dance lies at the root of traditional Japanese theatre helps to explain its highly stylised nature, and its conscious artistry, which set it aside from the majority of theatrical performances in the West.“

<sup>32</sup> Mehr zu der historischen Herkunft des Sarugaku findet sich bei BARTH 1972, ORTOLANI 1984 und 1995 sowie HARRIS 2006 und spez. zu der Ritualität des Tokugawa-Sarugaku RATH 2004 215, mit je weiteren Verweisen auf die relevante Forschung. Hier führe ich nur Monographien und Artikel auf, deren Lektüre Grundlage meiner Studie gewesen sind.

<sup>33</sup> Hierzu bereits ORTOLANI 1984 178, DERS. 1995 11, 24–25 sowie später COLDIRON 2004 261 in ihrem Schlusswort.

<sup>34</sup> **Kagura** ist eine äußerst vielfältige kultische Theaterform, in der Tanz und Musik über die Entwicklung einer Handlung dominieren und häufig legendenhafte Begebenheiten oder Rituale nachgestellt werden. In der Regel wird den Aufführungen selbst eine gewisse Magie nachgesagt: Glück, Harmonie, Friede oder Reichtum, Fruchtbarkeit oder andere positive Wirkungen sollen von den Kami oder anderen übernatürlichen Wesenheiten, für die gespielt wird, erbeten werden. Mittlerweile haben sich die meisten Kagura-Formen an folkloristische Theatertraditionen ihrer jeweiligen Region angepasst, um mehr Besucher anzulocken. Meist werden sie auf den Matsuri ihres Schreins oder zu anderen festlichen Gelegenheiten aufgeführt. Mir sind keine professionellen Kagura-Spieler bekannt. Mit Kagura beschäftigen sich u. a. ORTOLANI 1995 13–28 und PLUTSCHOW 1996 155ff.

jedoch bei einigen Stücken schamanistische Rituale der jeweiligen Gegenwart zur Vorlage gedient. Heute zumindest sei kaum mehr nachzuvollziehen, welche der Bühnenkünste, Nō/Kyōgen oder Kagura zuerst welche Elemente und zu welchem Zweck einführte. Nichtsdestoweniger zeigt Ortolani sich überzeugt, dass insbesondere der Buddhismus und in geringerem Maße auch die indigene japanische Glaubenswelt mehr als nur ein Steinbruch für neue Stücke gewesen seien. Sie hätten hingegen mitunter zu Disziplin und Kreativität der Spieler beigetragen<sup>35</sup>. Obwohl er religiöse Ursprünge für das Sarugaku postuliert, schreibt **Harris**, dass es im 13. Jahrhundert von den höfischen Sarugaku-Spielern (gegen Ende der Heian-Zeit, 794–1192) oder ihren Nachkommen und Wanderschauspielern anderer Künste vollkommen weltlich begründet worden sei<sup>36</sup>. Dadurch erscheint der höfisch-zeremonielle Hintergrund mancher Praktiken nicht mehr oder weniger wahrscheinlich, dieser dürfte aber in den Jahrhunderten bis zu der Rückkehr der Sarugaku-Truppen an den Hof der Ashikaga nur noch als Nachhall zu spüren gewesen sein. Rituell oder zeremoniell war ihr Spiel nicht mehr, sondern sein Ziel bestand darin zu unterhalten, ebenso wie das höfische Sarugaku Kaiser und Kuge (Hofadel) unterhalten hatte<sup>37</sup>. Beispielhaft für die Mystiker unter den Nō-Forschern möchte ich **Zobel** anführen. 1987 erklärte er, im Nō würden rituelle Handlungen theatralisch dargestellt. Später führte er über den frühen Buddhismus aus, dass dieser im Zuge des Synkretismus Formen des indigenen japanischen Schamanismus angenommen habe. Diese wiederum fänden sich in dem zen-buddhistisch beeinflussten Nō wieder<sup>38</sup>. Möglicherweise kann die Geschichte des Nō bis zu Ursprüngen im indigenen japanischen Schamanismus zurückverfolgt werden, aber die „Spuren“, von denen Zobel und andere schreiben, können ebenso gut nachträglich angeeignet worden sein, um sich ein Gewand zuzulegen, das der Notlage angemessen war, in der die Truppen sich im 13. Jahrhundert (und später immer wieder) befanden. Nach der Heian-Zeit beispielsweise gaben Schauspieler sich als Priester aus und führten Reinigungsrituale durch, ohne offiziell dazu befugt zu sein. Heute kann keine Annahme, weder für noch gegen einen religiösen Ursprung von Nō und Kyōgen ausreichend be- oder widerlegt werden. Dennoch bleiben die Befunde für die Gegenwart bestehen: Nō und Kyōgen haben heute keinen religiösen Bezug mehr und der Shite besitzt keine schamanistische Funktion. Das bedeutet, er ist kein Schamane, keine Miko und kein Magier und repräsentiert diese auch nicht, er ist Handwerker oder Künstler, der im Rahmen eines Theaterstücks eine von drei, sechs oder neun Rollen nachahmt, je nach Interpretation (zu diesen siehe 6.1.2). Zeamis Schriften enthalten neben der Herkunftslgende keine Bezüge zu den Geistern der Toten, ihren Exorzismen, den Tama und den mit ihnen verbundenen Ritualen, Kami oder Hinweise auf die Verbindung von Sarugaku zu anderen Kulturen. Für Zeami ist es in erster Linie eine Form der Kunst,

<sup>35</sup> ORTOLANI 1984 179–181; außerdem zu diesem Thema COLDIRON 2004 126–127, allgemeiner zu Kagura INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 17–23.

<sup>36</sup> HARRIS 2006 78–79.

<sup>37</sup> BARTH 1972 38ff. hingegen betont die Herkunft von Kan'amis/Zeamis späterem Sarugaku (s. 11.1.1) aus dem Kultischen, nachdem die Truppen des höfischen Sarugaku der Heian-Zeit gezwungen gewesen waren, den Kaiserhof zu verlassen.

<sup>38</sup> Vgl. ZOBEL 1987 201.

deren Tiefe jedoch den meisten seiner Zeitgenossen nicht bewusst gewesen ist<sup>39</sup>. Sarugaku und Kyōgen stehen in seiner Gegenwart jenseits jedes politischen Bezugs und sind schon lange keine kultischen Künste mehr, sofern sie es jemals gewesen sind<sup>40</sup>. Ganz im Gegenteil, Zeami schreibt über das Sarugaku ausschließlich aus der Perspektive des Handwerkers oder Künstlers, je nach Passage und gewiss Deutung des Lesers. Darüber hinaus betont er mehrmals die Abhängigkeit der Schauspieler von dem Wohlwollen ihrer Zuschauer. Eine (mögliche) zeremonielle (oder rituelle) Funktion hingegen erwähnt er nicht. Sarugaku dient für ihn der Unterhaltung seines Publikums, nicht mehr und nicht weniger<sup>41</sup>.

Zeami präsentiert im „Fūshikaden“ zwei Herkunftslegenden für das Sarugaku: einerseits könne es, ebenso wie der Buddhismus, von Indien über China und Korea nach Japan gekommen sein, andererseits seinen Ursprung in der indigenen japanischen Glaubenswelt haben. Er bevorzugt keine der beiden Legenden. Stattdessen stellt er sie gleichberechtigt nebeneinander<sup>42</sup>. Konparu Zenchiku (1405–1470)<sup>43</sup> hingegen schreibt wie Zeami in seinen späteren Werken aus der Perspektive eines Frommen über das Sarugaku als einen Weg in die Buddhaschaft. Beide beharren darauf, dass ihre Kunst spiritueller Natur sei, mit der Fähigkeit, profane und sakrale Bereiche miteinander zu verbinden<sup>44</sup>. Zentraler Begriff einer spirituell oder religiös empfundenen Bühnenerfahrung ist „Kamigakari“ („Ergreifen durch einen Kami“), das im „Kojiki“<sup>45</sup> beschrieben wird: die Besessenheit durch einen Kami, der die Bewegungen des Besessenen in wildem Tanz steuert<sup>46</sup>. Während jedoch Tänzer nach der Meiji-Restauration von sich behaupteten, in manchen Stücken selbst zu einem Kami zu werden, findet sich im „Kojiki“ kein Hinweis darauf<sup>47</sup>. Darüber hinaus schreiben weder Zeami noch das „Hachijō Kadensho“ vom Ende des 16. Jahrhunderts, das ihm bis in das 20. Jahrhundert zugeschrieben wurde und nach wie vor das meistgedruckte Werk über das Sarugaku bleibt, von einer Epiphanie des Shite<sup>48</sup>. Heut-

---

<sup>39</sup> Was seine Leser im frühen 20. Jahrhundert nicht daran hinderte, seine Schriften zur Grundlage des „Shikigaku“ zu erklären, vgl. RATH 2004 226.

<sup>40</sup> Hierzu RAZ 1983 85 sowie ZOBEL 1987 38.

<sup>41</sup> Vgl. BENL 1953 69, RIMER/YAMAZAKI 1984 47.

<sup>42</sup> Vgl. BENL 1953 59–65, RIMER/YAMAZAKI 1984 31–37 – oder zu der japanischen Legende ANTONI 2012 37–41 sowie RATH 2004 70–72, SCHNEIDER, Harald: Das japanische Nootheater. Spielpraxis und Spielumfeld unter Ausschluss der Noomusik, München 1983 9–16 und, ausführlicher, ZOBEL 1987 195–203.

<sup>43</sup> Zenchiku war Zeamis Schwiegersohn, bei dem dieser nach seinem Exil auf der Insel Sado bis an sein Lebensende für einige Monate lebte. Zeami sah in ihm einen Schauspieler, der fähig wäre, den hohen Anspruch, den er an seine Kunst stellte, zu erfüllen und übergab ihm daher einige (seiner späteren) Geheimschriften. Zenchiku interessierte sich sehr für Zeamis Werke und besorgte sich die früheren Schriften daher selbst. Noch während sein Schwiegervater lebte, begann er, aufbauend auf dessen Lehren, das Sarugaku der Konparu-Truppe zu einer Kunst zu formen, die die Erleuchtung des Schauspielers als Ziel setzte, vgl. PINNINGTON, Noel J.: Crossed Paths. Zeami's Transmission to Zenchiku, in: MN 52.2 (1997), 201–234.

<sup>44</sup> Vgl. COLDIRON 2004 6–7, KONPARU 1983 3ff.

<sup>45</sup> Sammlung von Mythen und Legenden der japanischen Frühgeschichte aus dem Jahr 712, hauptsächlich religiöser Natur. Eine neuere deutsche Übersetzung liefert ANTONI 2012.

<sup>46</sup> Näheres zum Kamigakari u. a. bei ORTOLANI 1995 6, 91–92.

<sup>47</sup> Vgl. RATH 2004 77.

<sup>48</sup> Vgl. DERS. 1999 172.

zutage wird nur noch dem Darsteller von Okina im gleichnamigen Stück in recht widersprüchlicher Weise nachgesagt, er sei von seiner Rolle, dem „Glücks-Kami“ Okina, besessen<sup>49</sup>. Eng mit dem Begriff „Kamigakari“ verbinden Zeami und Zenchiku „Mushin“, dessen Deutung bislang allerdings ungewiss geblieben ist. Coldiron versteht ihn als „creative emptiness that allows for transformation“ und begründet mit ihm ihre Theorie von der Einswerdung des Spielers mit der Maske<sup>50</sup>. Ohne näher darauf eingehen zu wollen, handelt es sich wohl um eine Form spiritueller Versenkung in sich selbst. George weist übereinstimmend mit Humphrey/Laidlaw darauf hin, dass der Einstellung des Betrachters zu der Darstellung die größte Bedeutung bei der Bestimmung der religiösen Natur zukommen müsse<sup>51</sup>. Ausgehend von dieser Feststellung könnte es sich bei Nō und Kyōgen weniger um theatrale Rituale als um ritualisiertes Theater handeln.

Sarugaku und Kyōgen dienten in der Edo-Zeit vorwiegend der Zerstreuung und Unterhaltung der Samurai bei Hof und in der Provinz, nicht jedoch der religiösen Erbauung, sofern sie nicht an einem Tempel oder Schrein oder mit dieser spezifischen Absicht aufgeführt wurden. Ebenso konnten sie ab der mittleren Edo-Zeit je nach Anlass eine zeremonielle Funktion übernehmen<sup>52</sup>. Falls sie in einem religiösen Kontext standen, beispielsweise auf einem Kanjin Nō an einem Tempel oder Schrein, sind sie hingegen mehr als Teil der volkstümlichen Kultur zu betrachten, auch wenn die Darsteller dieselben sein mochten wie bei Hof. Ihr Auftrag und ihre Funktion unterschieden sich in diesen Fällen von dem profanen Kontext der Burg Edo<sup>53</sup>. Schneider behauptet aus diesem Grund, „Noo“ sei für einen Europäer nicht zugänglich. Er beschreibt es ähnlich mystisch wie Zobel, ist jedoch selbst kein Forscher, sondern Schüler der Kanze-Tradition. Umso erstaunlicher erscheint mir, dass er den Charakter eines Handwerks betont, den die Kunst zweifelsohne besitzt. Bei

---

<sup>49</sup> Ibid. merkt RATH an, dass im „Hachijō Kadensho“ der Schauspieler lediglich ein Symbol für die Göttlichkeit sei.

<sup>50</sup> Vgl. COLDIRON 2004 42–43 (Zitat von 43). Sie nimmt dabei Bezug auf das angeblich allen japanischen Künsten zugrunde liegende „denial of self“, das an der angegebenen Stelle näher beschrieben wird, auf das ich hier jedoch nicht näher eingehen werde, weil es sich zwar durchaus mit einer spirituellen Erfahrung gleichsetzen lässt, aber keinen Hinweis auf einen religiösen Hintergrund liefert.

<sup>51</sup> Vgl. GEORGE 1987 134–135, 160, und 140: „In the end as in the beginning, fertility rites, burial ceremonies, commemorations, and shamanistic displays consist not in props, costumes, and gestures but in relationships and thus in cognitive structures and contracts.“

<sup>52</sup> Abw. ausgerechnet GEORGE 1987 156–157, der das Nō irrtümlicherweise als Beispiel einer Rückentwicklung von einem säkularen hin zu einem rituellen Theater heranzieht. Seiner Meinung nach handelt es sich bei dem Edo-Sarugaku und damit auch der heutigen Form um Zen-Theater. Zu einer Klärung dieses Irrtums verweise ich insbes. auf 4.3. Nō lehnt sich hinsichtlich seiner Themen und Elemente zwar an den Zen- und den Tendai-Buddhismus an, sie stehen jedoch nicht allein. Buddhistischer und indigen-japanischer Volksglaube finden sich ebenfalls, Aspekte der christlichen Konfessionen können diese ersetzen (mehr dazu in 4.6). Zahlreiche andere religiöse Elemente aus anderen im Kaiserreich Japan der Muromachi- und Edo-Zeit verbreiteten Glaubenssystemen sind für den Kenner mehr oder weniger deutlich erkennbar. Demzufolge ist Nō ein insbes. durch den Zen-Buddhismus seiner Förderer geprägtes, diesem aber nicht ausschließlich verpflichtetes Theater.

<sup>53</sup> Um es mit HARRIS 2006 73 zu schreiben: Bedeutung und Wirkung von Nō variieren je nach Publikum, Ort und Zeit.

ihm liest sich diese Beschränkung auf die Beschreibung der Funktionalität der Kata jedoch wie das Eingeständnis, nicht in die Tiefe der Kunst vordringen zu können. Zwar liefert er nebenei zahlreiche Bezüge auf den mystisch-religiösen Ursprung des Nō aus dem indigenen japanischen Schamanismus, hinter alledem verbirgt sich aber die Erkenntnis, seine Herkunft verbiete es ihm, das Kanze-Nō vollends zu verstehen. Nirgends sonst ist die Verklärung praktischer Elemente von Nō oder Kyōgen deutlicher zu erkennen als bei Schneider<sup>54</sup>. Bei seiner Schilderung über- sieht er nämlich, dass beide Künste keinerlei Erklärungen verlangen, um von einem Schüler verinnerlicht zu werden. Sie widersprechen sogar der Lehre<sup>55</sup>. Heute erscheinen die religiösen Ursprünge des Sarugaku (oder der japanischen traditionellen Theaterkünste allgemein) nur noch relevant, wenn ein Spieler sich ihrer aus persönlichen Motiven bedienen möchte oder Nō oder Kyōgen (in der Regel in einer Minzoku-Form) an einem Tempel oder Schrein in einem religiösen Kontext aufgeführt wird<sup>56</sup>. Selbst in einem solchen Fall können beide Künste mehr im Sinne von Publikumsmagneten verstanden werden, so wie sie schon im 13. Jahr- hundert dazu dienten, Besucher und vor allem Spender anzulocken<sup>57</sup>.

## 4.2 KONFUZIANISMUS IM NŌ UND KYŌGEN

Nō und Kyōgen sind keine konfuzianisch geprägten Künste, auch wenn sich in den Stücken thematisch Reminiszenzen der Lehren Konfuzius' finden lassen (beispiels- weise in „Omina[m]eshi“ [77]). Diese befassen sich allerdings nicht mit den Künsten, sondern ausschließlich mit dem Verhalten von Menschen und deren Be- ziehungen zueinander. Während der Etablierung der Sarugaku-Truppen am Hof der Ashikaga-Shōgunen zu Beginn des 15. Jahrhunderts wurde der Konfuzianismus durch diese nicht gefördert und spielte daher auf der Bühne keine besondere Rolle. Relevant wurde sein Einfluss hingegen ab dem 17. Jahrhundert in der Zeit der Ent- stehung von Kabuki und Ningyō Jōruri<sup>58</sup>. Tokugawa Ieyasu (1603–1605), Tokugawa Hidetada (1605–1623), Tokugawa Iemitsu (1623–1651) und Tokugawa Ietsuna (1651–1680) förderten Rath zufolge den Konfuzianismus noch nicht. Gemeinsam umfassen ihre Amtszeiten beinahe ein Jahrhundert, in dem Sarugaku sich bei Hof nahezu unbeeinflusst von konfuzianischen Werten hat etablieren können. Darüber hinaus reichten diese Jahre bereits aus, um Ästhetik und Formen der Folgejahrhunderte weitestgehend auszuprägen, so dass der Neo-Konfuzianis- mus im 18. Jahrhundert keinen nennenswerten Einfluss mehr auf sie genommen

<sup>54</sup> Vgl. SCHNEIDER 1983 12–16.

<sup>55</sup> S. 6.6, 6.7 sowie 11.2.

<sup>56</sup> Bspw. am Kasuga-Schrein, vgl. KOMINZ, Laurence R.: The Impact of Tourism on Japanese „Kyōgen“. Two Case Studies, in: Asian Folklore Studies 47.2 (1988), 195–213 207, das bei THORNBURY, Barbara E.: Behind the Mask. Community and Performance in Japan's Folk Performing Arts, in: ATJ 12.1 (1995), 143–163 152–153 beschriebene Mibu Kyōgen oder Spiele in einer dörfischen Gemeinschaft, vgl. RATH 2004 18. Unnahbar wie in der Meiji- Zeit ist der Spielbereich jedoch nicht: KEENE 1990 (1966) 14 beschreibt, wie den Spielern noch auf der Bühne warmer Sake (Reiswein) angeboten wird.

<sup>57</sup> HASHI 1995 14–15. BANU 1986 14 merkt an, dass der Applaus am Ende der Aufführung gegeben werde, um ihr den Nimbus einer religiösen Erfahrung zu nehmen.

<sup>58</sup> Vgl. HARRIS 2006 45.



hat<sup>59</sup>. Späterhin finanzierten die Tokugawa jedoch Gelehrte und Schulen des Neo-Konfuzianismus, da dessen Lehren dabei halfen, die von ihnen gestiftete Gesellschaftsordnung zu festigen<sup>60</sup>. Erst 1880 nahmen Kume und Shigeno konfuzianische Prinzipien in ihre Geschichte des Nōgaku auf, gemeinsam mit der Vorstellung von einem rituellen Theater. Dies geschah auch in ihrem Fall vor dem Hintergrund einer nach Konfuzius streng hierarchisch gegliederten Gesellschaft, deren Repräsentation und Festigung das Nōgaku übernehmen sollte<sup>61</sup>.

### 4.3 BUDDHISTISCHER EINFLUSS IN NŌ UND KYŌGEN

Bereits in der Diskussion habe ich ausgeführt, dass Nō und Kyōgen keine einer einzelnen Religion verbundenen Theaterkünste sind. Einflüsse aus Buddhismus, Konfuzianismus und Shintō vermengen sich miteinander. Historisch besehen liegen die Ursprünge von Nō und Kyōgen in der schamanistisch geprägten japanischen Glaubenswelt der Frühzeit der japanischen Besiedlung (heute Shintō), möglicherweise auch in China oder Korea. Späterhin wurden Stücke und Bühne mit buddhistischen Legenden und Symbolen, in der Edo-Zeit der neo-konfuzianisch geprägten Ethik der Samurai angereichert oder geändert. Entsprechend können die Schwesterkünste nicht als rein buddhistisches Theater betrachtet werden, wenngleich sich mehr offensichtlich buddhistische Elemente finden als solche anderer Religionen<sup>62</sup>. Hieraus ergibt sich die Frage, inwiefern diese Elemente Form und Funktion von Nō und Kyōgen beeinflussen, und dieser möchte ich nun nachgehen.

#### 4.3.1 Buddhismus und Nō

Zwischen Buddhismus und Sarugaku bestand ein Spannungsfeld, das Spieler, die dem Glauben nahe standen, nicht einfach ignorieren konnten. Für sie war wichtig zu wissen, ob ihre Tätigkeit zu den Leidenschaften gehörten, von denen sie sich lossagen mussten, um Erleuchtung zu erlangen, oder ob sie sie sogar zur Erleuchtung führen könnte (4.3.3)<sup>63</sup>. Zunächst stand das Sarugaku der Tendai-Sekte nahe, deren Lehren am Kaiserhof in Kyōto befolgt wurden. Zu den Zuschauern zählte zu dieser Zeit neben dem Kaiser und seiner Familie der japanische Hofadel (Kuge),

---

<sup>59</sup> Vgl. RATH 2004 218.

<sup>60</sup> Mehr bei GORDON 2003 35–36, ZÖLLNER 2006 71.

<sup>61</sup> Vgl. RATH 2004 222. FISHER SORGENFREI, Carol: Freaks, Fags, Foreigners and Females: Cultural Outlaws in the Plays of Terayama Shūji, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): Japanese Theatre and the International Stage (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 269–284 269 beschreibt den Prozess der Schöpfung einer der Elite genehmen Theaterform sowohl aus historischer als auch moderner Sicht. Bedeutende Elemente dieser Schöpfung sind aktive Handlungen wie die Auftrags- oder Stipendienvergabe, aber auch passive wie der Konsum bestimmter Stücke und die Bekundung von Gefallen und Missfallen.

<sup>62</sup> ARNOTT 1969 119 hebt hervor, dass die Rolle von Geistern und Dämonen dazu dienen würden, den Trost, den der Buddhismus seinen Gläubigen anbietet, anzusprechen.

<sup>63</sup> Vgl. TYLER, Royall: The *Waki-Shite* Relationship in *Nō*, in: BRANDON, James R. (Hrsg.): *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, Honolulu 1997, 65–90 70.

der jedoch den Shingon-Buddhismus pflegte. Beide Sekten gehören zu den ältesten japanischen Formen des Buddhismus und wurden im frühen 9. Jahrhundert von Saichō (Tendai) und Kūkai (Shingon) nach Japan gebracht, mit dem Gedanken, den japanischen Buddhismus einheitlicher zu gestalten. Angehörigen des aufstrebenden Schwertadels bereiteten die buddhistischen Lehren jedoch Probleme, weil im Buddhismus das Töten untersagt ist und das Streben nach Harmonie und Friedfertigkeit nicht mit dem Leben eines Kriegers in Einklang zu bringen war. Ihnen sagten die auf die Gegenwart und Nüchternheit ausgerichteten Lehren des im 12. Jahrhundert nach Japan gelangten Zen-Buddhismus daher mehr zu. Entgegen der japanischen Glaubenswelt war es in der buddhistischen darüber hinaus möglich, sein Schicksal durch Handlungen im Diesseits zu beeinflussen<sup>64</sup>. Für einen Krieger, der sich aufgrund seines Handwerks weit von den Grundlagen des Glaubens entfernen und sich mit dem Blut der Erschlagenen beschmutzen musste, stellte das durchaus ein attraktives Angebot dar<sup>65</sup>.

Eisai, der Gründer des Zen-Buddhismus, hatte sich nach seiner Rückkehr nach Japan 1191 gleich nach Kamakura gewandt, dem damaligen Sitz des Shōgun, nachdem Tendai- und Shingon-Buddhismus bereits fest in der Gegend um den Kaiserpalast in Kyōto verwurzelt waren. Seine Lehren, deren Grundlage Übung des Körpers, seiner Reflexe und seiner Intuition und aufmerksame Beobachtung<sup>66</sup> bildeten, um die Essenz hinter der Fassade des Seins zu erkennen, waren an und für sich für Gelehrte bestimmt, lockten aber auch die Samurai. Denn alles, was für einen Zen-Buddhisten zählt, ist die Gegenwart. Geburt und Tod stellen für ihn lediglich Ereignisse dar, deren Zeitpunkt nicht beeinflusst werden kann. Sein Ziel ist es, durch Übungen Disziplin und innere Ruhe zu erlangen, sein eigenes Schicksal zu erkennen, es hinzunehmen und ein Beobachter des eigenen Lebens zu werden, indem die es prägenden Leidenschaften als oberflächlich identifiziert und eliminiert werden. Entsprechend gestaltet sich auch Zen-Kunst illusionslos. Ein Betrachter kann jederzeit erkennen, dass ein Spiel ein Spiel ist. Der Bruch mit der Illusion wird sogar augenfällig herbeigeführt, sei es durch Widersprüche, Asymmetrien oder ähnliche Kunstgriffe<sup>67</sup>. Demnach könnte die Bühnenästhetik des Sarugaku in ihrer Einfachheit durchaus durch den Zen-Buddhismus beeinflusst worden sein<sup>68</sup>. Bethe/Brazell hingegen schreiben, Zeamis geheime Überlieferung ähnele der im Esoterischen Buddhismus (jap. Mikkyō, dt. „Geheime Lehre“, in Japan die Shingon- und die

---

<sup>64</sup> Findet sich bei HARRIS 2006 25. Selbiges gilt für den Konzufianismus, vgl. HARRIS 2006 41–45.

<sup>65</sup> Allgem. hierzu HARRIS 2006 25ff., Zen 35–38, SCHWENTKER 2008<sup>3</sup> (2003) 44–46.

<sup>66</sup> Einiges hierzu findet sich bei ARNOTT 1969 115–117, 121.

<sup>67</sup> Vgl. HARRIS 2006 35–40. Harris verallgemeinert diese Kriterien jedoch für alle japanischen Künste.

<sup>68</sup> Zu der Beeinflussung Zeamis durch den Zen-Buddhismus und die Schule des Reinen Landes (k. spez. Schule, Jishū-Sekte), vgl. FOARD, James H.: Seiganji. The Buddhist Orientation of a Noh Play, in: MN 35.4. (1980), 437–456, HASHI 1995 85–110, INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 94–95, PINNINGTON 1997 219–222. Foard behandelt v. a. den buddhistischen Volksglauben und seine in das Sarugaku eingedrungenen Elemente im Stück „Seiganji“ („Der Gelübde-Tempel“), das er übersetzt (445–456). LAMARQUE, Peter: Expression and the Mask. The Dissolution of Personality in Noh, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 47.2 (1989), 157–168 161l.–161r. hingegen schreibt zum Zen-Reduktionismus im Nō.

Tendai-Sekte) üblichen Praxis. Daher liege es nahe, dass er sie von diesem übernommen habe oder von seinen buddhistischen Lehrern beeinflusst worden sei<sup>69</sup>. Weder die Beispiele von Bühnenästhetik noch geheimer Überlieferung sind jedoch zwangsweise Folgen eines Eindringens religiösen Gedankenguts in das Sarugaku. Sie können ebenso auf den Geschmack oder die Weltanschauung seiner Patrone zurückgeführt werden<sup>70</sup>. Entsprechend betrachte ich die Bühnenästhetik mehr oder weniger losgelöst von jedweder Religion. Zweifelsohne lässt sich diese Sicht an modernen Stücken mit christlicher Thematik nachweisen, die sich derselben Ästhetik bedienen wie ihre kanonischen Vorbilder<sup>71</sup>.

#### 4.3.2 Buddhismus und Kyōgen

Kyōgen und Theater generell galten im 14. Jahrhundert als antireligiös, moralisch verwerflich und den Charakter verderbend. Manche buddhistischen Sekten schworen ihre Mitglieder darauf ein, niemals eine Vorstellung zu besuchen – aber ihre Zahl war gering. Weit mehr Orden und Klöster hießen die Gelegenheit willkommen, mit den Truppen auf ihren Festen Gläubige anzuziehen und Spenden einzunehmen<sup>72</sup>.

Kyōgen behandeln relativ häufig das Handeln von Kami oder magisch oder angeblich magisch Begabten. Anders als im Nō werden jedoch nie Lebewesen getötet, weil im Kyōgen das Leben gemäß buddhistischer Lehre heilig ist. Kyōgen spielen im Diesseits und befassen sich nicht mit dem Ehrenkodex der Samurai und dem Fortbestehen von deren Taten und Verpflichtungen über den Tod hinaus. Sie sollen nicht belasten, sondern erleichtern. Menschliche Laster werden beinahe liebenswürdig dargestellt und als Teil eines Lebens hingenommen, in dem sich nur

---

<sup>69</sup> BETHE, Monica/BRAZELL, Karen: The practice of noh theatre, in: SCHECHNER, Richard/APPEL, Willa (Hrsgg.): By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual, Cambridge u. a. 1990, 167–193 187.

<sup>70</sup> Hierzu bspw. (erneut) HARRIS 2006 35ff., KOMPARU 1983 42. GARDNER 1992 204 weist außerdem darauf hin, dass Sarugaku-Stücke immer in einem religiösen und politischen Kontext stünden, der bei der Deutung berücksichtigt werden müsse. In der Rückschau fällt es allerdings häufig schwer, diese Zusammenhänge nachzuvollziehen, weswegen bei der Betrachtung der Nō-Textbücher (Yōkyoku) rasch auf universale Bedeutung und religiöse Hintergründe rückgeschlossen wird. Dieses Ergebnis ist jedoch nur bedingt richtig. Denn meist schrieben Spieler ihre Stücke zwar durchaus mit universalem Anspruch, aber für einen konkreten Anlass. Von ihren Themen und ihrer Form können daher nur bedingt das Sarugaku konstituierende Elemente abgeleitet werden. Gardner liefert eine beispielhafte Tiefenanalyse von „Takasago“ [80] (bez. eine Ortschaft an der Mündung des Kamo-Flusses in der Präfektur Hyōgo, in der sich ein Tempel mit einer Kiefer befindet, mit deren Geist der Geist einer Kiefer in Suminoe in der Präfektur Ōsaka verheiratet sein soll) vor dessen historisch-religiösen Hintergrund, RYU, Catherine: Power Play: Re-Envisioning Muromachi Politics through the Nō Play *Sōshi arai Komachi*, in: Japanese Language and Literature 40.2 (2006), 137–175 eine von „Sōshi arai Komachi“ [99] in dessen konkretem historisch-sozialen Kontext und beleuchtet darüber hinaus Termin und Zweck seiner Verfassung durch Zeami.

<sup>71</sup> Zu der Kompatibilität von v. a. Zen-Buddhismus und christlicher Lehre s. VON BRÜCK/LAI 2000 164ff. Kritisch hierzu äußert sich allerdings LAMARQUE 1989 166f., der das Nō näher an der buddhistischen Lehre („shows more affinity to Buddhist doctrine“) zu wissen glaubt als an der christlich geprägten Philosophie des Westens.

<sup>72</sup> Vgl. HARRIS 2006 48.

wenig Grund zu lachen bietet<sup>73</sup>. Die sieben Glücks-Kami<sup>74</sup> sind allerdings nicht nur dann präsent, wenn sie physisch auf der Bühne dargestellt werden, sondern jedes Mal, wenn der Zuschauer lacht. Denn gemäß mittelalterlicher japanischer Auffassung lachen Menschen in dem Moment, in dem sich Kami annähern und ihre Furcht vertreiben. Entsprechend sind Kyōgen in der Regel nicht personen- oder geschichtsspezifisch, sondern haben menschliche Schwächen zum Thema. Deren Allgemeingültigkeit sorgt dafür, dass jeder sie mehr oder weniger versteht<sup>75</sup>. Heute spielen die Glücks-Kami oder der Glaube an ihre Präsenz für den Zuschauer keine Rolle mehr, ebensowenig das Gelächter des Publikums für ein Gelingen der Aufführung, aber vor der Standardisierung der Kyōgen-Stücke im 17. Jahrhundert mag dies noch anders gewesen sein<sup>76</sup>.

### 4.3.3 Zen-Buddhismus

„Führt Nō zur Erleuchtung?“ Diese Frage wurde in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts von Zeami und abschließend Zenchiku beantwortet. Ortolani identifiziert, ausgehend von diesen späten Schriften, sogar die Buddha-Natur als Quelle der Kunst im Nō<sup>77</sup>. Offensichtlich ist zunächst jedoch nur die Einwebung buddhistischer Lehre und Legenden in Stoff und Sprache der Stücke. Sarugaku-Truppen spielten im japanischen Mittelalter an Schreinen, Tempeln und Klöstern. Seit circa dem 12. Jahrhundert wurden sie auch fest angestellt und zogen nur gelegentlich durch das Land. Mitglieder dieser Truppen besaßen den Rang von Laienpriestern und führten die Endung -ami in ihrem Namen, so wie Zeami und sein Vater, aber auch noch On'ami<sup>78</sup>. Zeami verstand den Fünf-Stücke-Zyklus (Goban)<sup>79</sup> noch nicht als eine Reise in Richtung Erlösung, sondern als dem die Intensität steigernden Strukturprinzip folgend, das er dem Sarugaku bereits in seinen frühen Schriften zugrunde gelegt hatte. Die heutige Deutungsvariante rekurriert auf seinen Schwiegersohn Zenchiku und dessen spirituell-mystisches Sarugaku: Nachdem im Erstspiel die Welt der Götter dargestellt wurde, thematisieren Zweit- und Drittspiel die Mühen, mit denen der Suchende konfrontiert wird, im Viertspiel erlangt der

---

<sup>73</sup> Vgl. HAYASHI Kazutoshi/KOMINZ, Laurenz: V. Satire, Parody, And Joyous Laughter: *Kyōgen*, in: BRANDON, James R. u. a.: Japan. Theater in der Welt, München 1998, 54–58 55r.

<sup>74</sup> Zu den Glücks-Kami finden sich unter [http://www.univie.ac.at/rel\\_jap/an/Ikonographie:Gluecksgoetter](http://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Ikonographie:Gluecksgoetter) mehr Informationen.

<sup>75</sup> Vgl. KOJIMA Yasuo: Groteskes und Versöhnung auf japanischen und deutschen Bühnen, in: BAYERDÖRFER, Hans-Peter/SCHOLZ-CIONCA, Stanca (Hrsg.): *Befremdendes Lachen*. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich, München 2005, 73–98 77, 87–88.

<sup>76</sup> Vgl. insges. SCHOLZ-CIONCA 1998 (Habil. München 1996) 34–39 (Glücks-Kami), 172–181 (Gelächter im Kyōgen des 17. Jahrhunderts).

<sup>77</sup> Vgl. ORTOLANI 1984 180–181, DERS. 1995 128 bzw. 126–131 zu sämtlichen Schriften Zeamis. Nur Zenchiku führt die Künste auf die Buddha-Natur zurück (!).

<sup>78</sup> Vgl. HARRIS 2006 77–78, INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 62–64. Beide behandeln vornehmlich das zu dieser Zeit noch beliebtere Dengaku (Nō), von dem sich das Sarugaku (Nō) in den folgenden Jahrzehnten emanzipierte.

<sup>79</sup> Ein Sarugaku-Programm bestand nach Zeami idealerweise aus fünf Stücken, zwischen denen drei bis vier Kyōgen gegeben wurden, s. 9.1.3.

Mensch eine erste Belohnung für seine Beharrlichkeit und im Fünftspiel schließlich erreicht er das Ziel<sup>80</sup>.

Zeami wandte sich erst gegen Ende seines Lebens dem Zen-Buddhismus zu. Die Philosophie des Nō steht jedoch der Tendai-Sekte des Kaiserhofs näher. Der Eingangssatz und die Figur des Wandermönchs „shokoku ikken“, mit dem zahlreiche Stücke beginnen, deutet bereits darauf hin. „Shokoku ikken“ kann mit „alle Lande auf einen Blick [betrachtend]“ übersetzt werden, was auf den in jedem Menschen schlummernden Buddha hinweist, von dem die Lehre der Tendai-Sekte ausgeht. Eben diese Figur, der Wandermönch, ist es, durch die der Shite seine Erleuchtung erlangen kann, und zwar nicht nur durch dessen Unterstützung, sondern seine bloße Gegenwart. Ohne diese Zeugenschaft wäre der Aufstieg nicht möglich<sup>81</sup>.

Zeami benutzte in seinen letzten Werken mehrere heute nur noch schwer verständliche Begriffe aus der Zen-Lehre, um die Erfahrungen eines Darstellers in Worte zu fassen, der die letzten Geheimnisse des Sarugaku gemeistert hat. Ortolani untersuchte 2001 „Kyūi“ und meinte, zurückgehend bis zu Bohner und Benl<sup>82</sup>, zu erkennen, dass Zeami in der höchsten Entfaltung seiner Kunst den Moment des Erlebens und des Erkennens der wahren Gestalt der Welt, nämlich ihr Einssein im Buddha gesehen habe. Zeami sei sich jedoch bewusst gewesen, dass diese Epiphanie des Darstellers nicht gleichzusetzen sei mit dem Satori, das der Mönch im Zen-Buddhismus nach einem Leben im Zazen, einem Leben in Askese und Meditation erreichen könne. Beides seien Formen der Erleuchtung noch zu Lebzeiten, im Sarugaku erreichbar durch die Meisterung aller neun Stufen und die Kenntnis aller Geheimnisse der Kunst<sup>83</sup>. Durch diese Einschränkung steht das „Myōka Fū“<sup>84</sup> nur den Führern der Truppen zu. Heute sind dies die Oberhäupter der Schulen. Nur sie haben Zugang zu allen Geheimnissen des Nō<sup>85</sup>. Die Kenntnis der Techniken allein reicht jedoch nicht aus, denn neben dieser benötigt der Darsteller für die Erlangung der drei letzten der neun Stufen Übung und Erfahrung,

---

<sup>80</sup> Vgl. HARRIS 2006 98–99.

<sup>81</sup> Vgl. TYLER 1997 69, 72–75.

<sup>82</sup> Zu deren Vorarbeiten vgl. ORTOLANI, Benito: Zeami's Mysterious Flower: The Challenge of Interpreting it in Western Terms, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): Japanese Theatre and the International Stage (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 113–132 118–120.

<sup>83</sup> Vgl. *ibid.* 125–131. Hier auch Herleitung dieser Einschätzung aus einem japanischsprachigen Aufsatz Ōtomo Taishis aus dem Jahre 1998. Ortolani erklärt zwar, dass es sich bei der Epiphanie des Darstellers um ein persönliches, nicht ein religiöses Ereignis handele, verwendet jedoch gegen Ende seines Aufsatzes eindeutig religiöses Vokabular, so dass seine Position vom Leser nicht eindeutig bewertet werden kann. DERS. 1995 118–119 stellt darüber hinaus klar, dass Lehren und Praktiken aus dem Zen-Buddhismus nicht alleinige Grundlage dieser Epiphanie sein können.

<sup>84</sup> „Geheimnisvolle Blüte“ in Erw. der „Hana“ (s. 6.1.2 146–147), zu der jeder Darsteller in der Lage sein sollte und „Shioretaru“ (dt. „Welken“, bei BENL 1953 57–58, RIMER/YAMAZAKI 1984 28–29), das jedoch nur älteren Darstellern und Meistern der Kunst mögl. ist.

<sup>85</sup> Darin liegt eine von mehreren Schwachstellen dieser Theorie (s. Fließtext). Denn diese Kenner der Geheimnisse sind nicht zwangsläufig auch die besten Darsteller ihrer Schule. Dennoch nehmen die Schulen dies an, vgl. KEENE 1996 (1993) 236–237, ORTOLANI 2001 114, mehr in 6.1.3, 11.2.3 507–509.

um die Perfektion zu erreichen<sup>86</sup>. Das schließt zahlreiche der heutigen Darsteller aus.

Zeami erkannte am Ende seines Lebens, dass Sarugaku kein Ersatz für das Leben eines Mönchs sein konnte<sup>87</sup>. Dennoch führte Zenchiku seine Gedanken in diese Richtung fort<sup>88</sup>. Beide bewegten sich in der Tradition des Sōtōzen, der den Weg zur Erleuchtung auch in der Perfektion der Tätigkeiten des Alltags verspricht. Bedauerlicherweise existieren keine deutsch- oder englischsprachigen Untersuchungen, deren Thema die Frage bildet, inwieweit diese Lehre in der Edo-Zeit noch präsent gewesen ist. Angesichts der mangelnden Bedeutung von Zenchikus und auch mehreren der späteren Schriften Zeamis für die Lehre bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts erscheint zumindest die Frage berechtigt, ob den Praktizierenden diese Ausführungen der beiden bekannt gewesen sein können. Denn in Interviews mit Schauspielern heute spielen Religion und Erleuchtung nur dann eine Rolle, wenn es um Shinsaku Nō wie „Garasha“ [31] geht, in denen christliche Lehren buddhistische ersetzen.

## 4.4 OKINA

### 4.4.1 „Okina ist und ist nicht Nō“

„The mantra of Okina's power is expressed in the oxymoron „Okina is and is not noh,“ which appears frequently in the writings of late twentieth-century performers. Okina is *not* noh because it is perceived to be ritual, not drama. For it to be understood as ritual, Okina by necessity must be outside the parameters of noh, and the „ritualis[ti]c“ aspects of Okina, such as the backstage rites, must transgress the dramaturgical rules of noh theater. Conversely, performers also argue that „Okina is noh“ because it represents the living past and core of noh theater.“<sup>89</sup>

<sup>90</sup> „Okina“<sup>91</sup> ist eines der fremdartigsten Stücke im Repertoire von Nō/Kyōgen<sup>92</sup>. Für viele Forscher (und Spieler) gilt es als Inbegriff des rituellen Theaters und Beweis für den Ursprung des Sarugaku im japanischen Schamanismus. Beispielhaft für diese Sichtweise sind im deutschsprachigen Bereich die Monographien von Schneider und Zobel. Obwohl „Okina“ mittlerweile als konstruiert und seine Geschichte als inkonsistent entlarvt wurde und damit die Behauptung, es handele sich um das älteste und ursprünglichste aller Nō an Substanz verlieren muss, bestehen einige nach wie vor darauf, es sei ein Sinnbild für die Kunst an sich. Für sie bleibt „Okina“ zugleich am meisten und am wenigsten Nō, ausgedrückt in dem Oxymoron „Okina ist und ist nicht Nō“. Beweise für die Behauptung jedoch bleiben aus. „Okina“ könnte ebenso ein ritualistisches „Feature“ sein, wie Rath

---

<sup>86</sup> Vgl. ORTOLANI 2001 115–116, DERS. 1995 116–118.

<sup>87</sup> Schreibt zumindest DERS. 2001 127.

<sup>88</sup> Hierzu nach wie vor vgl. DERS. 1995 100–102, DERS. 2001 (s. o.) und PINNINGTON 1997.

<sup>89</sup> RATH 2004 237.

<sup>90</sup> Sämtliche Informationen zu „Okina“ und dessen Bedeutung für den Begriff „Shikigaku“ (4.4.1 bis 4.4.3) stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, von RATH 2004 215ff.

<sup>91</sup> Unter folgender URL ist eine komplette Vorstellung aus dem japanischen Fernsehen zu sehen: suLWtpLQNU.

<sup>92</sup> Rath zufolge ist diese bewusst geschaffen und bis heute künstlich aufrecht erhalten.

suggeriert, oder das Reenactment einer geglaubten Vergangenheit. Denn erst in der Edo-Zeit rückten Ritual und Theater näher zusammen, nachdem sie sich bereits im 14. Jahrhundert voneinander getrennt zu haben scheinen. Erstaunlicherweise fand diese Annäherung ihren Höhepunkt nicht unter den Tokugawa, sondern zehn Jahre, nachdem der letzte Shōgun aus dieser Familie abgedankt hatte, in der Regierungszeit Kaiser Mutsuhitos. „Shikigaku“, wie das Nōgaku damals auch genannt wurde, erscheint begrifflich jedoch nur in der Rückschau einiger Gelehrter. Diese hatten es im November 1896 unter dem Namen Shiki Nō für die Meiji-Elite geschaffen und über den Nōgakukai öffentlich gemacht (siehe 4.1). Rath schreibt:

„This Meiji-period myth of *nōgaku* as the modern counterpart of a traditional, ritual theater (*shikigaku*), supposedly created by the Edo shoguns and embodying Confucian principles, became the dominant historiographical view.“<sup>93</sup>

Noch heute betrachten Forscher japanischer wie nicht-japanischer Herkunft, Coldiron, Nogami oder Ortolani, um nur einige zu nennen, die Verbindung des Nō zum schamanistischen Ritual als klar und natürlich, indem sie Bühnenaufbau, Rolle der Spieler oder Trancezustand, in den sich die Spieler (angeblich) hineinversetzen für die Beweisführung heranziehen – obwohl mittlerweile bekannt ist, dass Sarugaku schon zu Zeamis Zeit lediglich der Unterhaltung diene. Keene wendet hiergegen ein, dass es im 14. und 15. Jahrhundert nach wie vor an heiligen Orten, in Schreinen und Tempeln, aufgeführt worden sei<sup>94</sup>. Dem entsprechend könne der Unterhaltungscharakter für Zeami und seine Zeitgenossen zwar durchaus ausgeprägt gewesen sein, er müsse den religiösen jedoch nicht zwingend gänzlich verdrängt haben. George bezieht sich bedauerlicherweise nur auf die späten Schriften Zeamis und Zenchikus, wenn er am Beispiel des Sarugaku nachzuweisen versucht, dass eine Entwicklung von Theater zu Ritual beziehungsweise zu rituellem Theater möglich sei – in diesem Fall zu einem von dem Zen-Buddhismus durchdrungenen Bühnenspiel, das Aussagen über die Wahrheit des Seins inszeniert. Dennoch erscheint seine Beweisführung interessant, denn er erklärt, es erweise sich schlussendlich lediglich als relevant, was die Zuschauer bei der Betrachtung empfinden, nicht, welche Bedeutung ein beliebiges Theater für seine Darsteller haben mag<sup>95</sup>. Darin zeigt er sich einig mit Rath, der erläutert, das ritualisierte Verhalten vor einer „Okina“-Aufführung geschähe vor allem für die Zuschauer, nicht für die Spieler. Entsprechend wäre weniger die Frage entscheidend, ob „Okina“ Inbegriff rituellen Theaters sein kann, als die, ob sein Publikum es als solches wahrnehmen will oder nicht. Mittlerweile zumindest hat mit der Beseitigung des japanischen Militarismus und Nationalismus der 1930er und 1940er Jahre auch die Betonung des rituellen Charakters des Nō abgenommen. Sie bleibt jedoch in Begriffen wie dem in 4.1 diskutierten Shikigaku präsent. Obwohl er nicht vor dem 19. Jahrhundert nachgewiesen werden kann, betrachten Forscher und Spieler ihn auch heute noch als typisch edozeitlich.

Zu den Besonderheiten von „Okina“ gehört, dass Teile der Vorbereitungen des Hauptspielers wie das Studieren und Anlegen der Okina-Maske nicht im Verborgenen im Kagami no Ma (Spiegelraum, 5.1.2 108 oder 8.1.5) geschehen, sondern auf

<sup>93</sup> RATH 2004 222.

<sup>94</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 14.

<sup>95</sup> Vgl. GEORGE 1987 154–158.

der Bühne, unter den Augen der Zuschauer. Diesen wird so der Eindruck einer religiösen Zeremonie vermittelt, in deren Verlauf der Glücks-Kami Okina in den Hauptspieler niederkommt und Besitz von dessen Körper ergreift<sup>96</sup>. Bis er die Maske, den Sitz des Kami (Shintai), aufsetzt, bleibt der Mensch sichtbar. Danach verschwindet er, tritt hinter Okina zurück. Bei diesem handelt es sich um eine überirdische, nicht-menschliche Präsenz. Der Hauptspieler repräsentiert ihn nicht nur, wie in anderen Stücken, er spielt nicht, sondern ist Okina<sup>97</sup>. Bei näherer Betrachtung erweist sich diese Vorstellung von der Besitzergreifung des Tänzers in „Okina“ durch einen der Glücks-Kami jedoch sogar als noch jünger als der Begriff des rituellen Theaters (4.1). Es handelt sich um eine spätere Hinzufügung. Beispielsweise wird eine Besitzergreifung durch Okina oder eine andere Rolle im „Hachijō Kadensho“ nicht erwähnt, obwohl dieses Werk sogar nach der Restauration lange Zeit das am weitesten verbreitete Werk über das Tokugawa-Sarugaku blieb<sup>98</sup>. Stattdessen scheint sie aus den nach dem Zweiten Weltkrieg erschienenen Werken Nogami Toyochirōs beziehungsweise den Minzokugaku („Studien der japanischen Volkskultur“ = Ethnologie Japans) hervorgegangen zu sein. Nogami beschrieb, ausgehend von Studien über das altgriechische Theater, Darstellungskunst als aus dem ländlichen Raum stammend und führte aus, dass in primitiven Gesellschaften der Tänzer stets eine Gottheit repräsentiere. In den Augen seiner Zuschauer hingegen würde er zu der besagten Gottheit<sup>99</sup>. Nogami war nicht der Erste, der diese Theorie vertrat: sie stammte schon von dem Gründer der Minzokugaku, Yanagita Kunio (3.2.3 62–63), und fand auch im Westen Befürworter, unter ihnen Mircea Eliade. Als der SCAP nach 1945 den Kaiserkult verbot, dem „Okina“ bis dahin gedient hatte, übertrugen Forscher und Spieler ihre Erkenntnisse auf die Bühne. Diese nämlich bedurfte eines neuen Sinnes. Bis zu dem Verbot hatten Forscher und Spieler „Okina“ auf die Göttersage im „Kojiki“ bezogen, in der die Urmutter des Kaisershauses, Amaterasu-ō-mi-kami, durch das Getöse der Kami vor der Höhle, in der sie sich versteckt hielt, hervorgelockt worden war. Danach verlegten sie den Fokus auf den angeblich eindeutig schamanistischen Ursprung. „Okina“ wandelte sich so von einem Bestandteil der Geschichte des japanischen Kaiserhauses zu einem Bestandteil der Kulturgeschichte ganz Japans.

#### 4.4.2 „Okina“ als kultisches Theater

„Okina“ besteht aus drei inhaltlich nicht miteinander verbundenen Tänzen, die Glück, Harmonie und Frieden beschwören sollen (ausgeführt von Senzai, Okina

---

<sup>96</sup> ARNOTT 1969 62 und DE POORTER, Erika: Sakrale Aspekte im Nō: Schamanismus und Tabu, in: LEE, Sang-Kyong/PANTZER, Peter (Hrsgg.): Japanisches Theater. Tradition und Gegenwart, Wien 1990, 37–46 42–43 schreiben von den rituellen Handlungen im Vorwege des Tanzes, KEENE 1990 (1966) 13 und KOMPARU 1983 4 heben hingegen das Anlegen der Maske hervor. DePoorter führt als Einzige aus, dass diese nach der Vorstellung nur noch unzeremoniell in ihre Schachtel zurückgelegt werde – was den vorherigen Aufwand kontrariert.

<sup>97</sup> Hierzu schreiben DEPOORTER 1990 42, KEENE 1990 (1966) 13, KOMPARU 1983 6 und RATH 2004 232.

<sup>98</sup> Vgl. RATH 1999 172.

<sup>99</sup> Verweise auf diese Feststellung Nogamis finden sich bei KOMPARU 1983 4 und RATH 2004 235.



und Sanbasō). Senzai und Okina werden hierbei je von einem Nō-Shitekata, Sanbasō von einem Kyōgenkata gespielt<sup>100</sup>. Zu besonderen Gelegenheiten steht „Okina“ in einem Nō-Programm an der Stelle eines Götterspiels (Erstspiels). Die Namen gebende Rolle übernehmen ausschließlich Darsteller mit großer Erfahrung, meist der Iemoto der jeweiligen Schule. Handelt es sich um ein Ereignis, zu dem mehrere Nō-Shite-Schulen geladen sind, kann nur einer der Iemoto Okina tanzen, in der Regel der Kanze-Iemoto als Oberhaupt der größten der Schulen. Nimmt dieser nicht teil, sprechen die übrigen Spieler sich untereinander ab. Bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts tanzte in den meisten Truppen der älteste Spieler den Okina. Gegen Ende des Jahrhunderts wurde es bei den Yamato-Truppen, allen voran der Yūzaki-Truppe jedoch üblich, die Rolle dem Tayū<sup>101</sup> zu überlassen. Zuerst nahm wohl Kanze Kan'ami (1333–1384) dieses Privileg für sich in Anspruch. Heute ist nicht mehr ersichtlich, ob er die Rolle generell für den Führer seiner Truppe, also sich selbst und seine Söhne, oder lediglich für sich selbst reservieren wollte. Zumindest sind ihm die Sarugaku-Tayū der Yamato-Region nach und nach in dieser Praxis gefolgt und die Oberhäupter der Nō-Shite-Schulen berufen sich bis in die Gegenwart auf ihn (siehe Zitat aus Rimer/Yamazaki unten)<sup>102</sup>. Heute noch gilt es für Spieler als große Ehre, Okina zu tanzen. In „Sarugaku Dangi“, das Zeami gemeinsam mit seinem Sohn Motomasa schrieb, schildert Ersterer eine ungewöhnliche Besetzung der Rolle anlässlich eines Auftritts vor dem Shōgun in Imagumano 1374 und konkretisiert damit den Neubeginn des Yamato-Sarugaku unter Kan'ami. Obwohl es angemessen und üblich gewesen wäre, Okina mit dem ältesten Spieler der Truppe zu besetzen, tanzt nämlich er selbst vor Ashikaga Yoshimitsu. Dabei drängt Kan'ami, der Tayū, sich nicht selbst in den Vordergrund, sondern wird von seinem Weggefährten Nan'ami († 1381), einem begnadeten Musiker, der mit ihm gemeinsam an den Hof gerufen wurde, dazu aufgefordert. Nan'ami tritt nicht nur an dieser Stelle mehrmals beratend in Erscheinung und stellt für die Zeitgenossen Zeamis und den Leser seiner Schriften daher keinen Unbekannten dar, sondern eine weitere schöpferische Instanz des Yamato-Sarugaku. An das Ende seiner Schilderung dieses Ereignisses setzt Zeami die Bemerkung, von da an sei diese Praxis bei den Yamato-Truppen üblich gewesen und zeigt damit den Neubeginn an, den Imagumano für das Yamato-Sarugaku bedeutete. Seine Leistung besteht jedoch nicht allein darin, die Begebenheit aufzuzeichnen, sondern in der Setzung der Funktion, die das Stück durch sie erhält. Denn die Übernahme der Okina-Rolle durch den Tayū und damit die Führungsrolle im Yamato-Sarugaku konnte auf nahezu jeder Bühne beliebig wiederholt und präsentiert werden. Darüber hinaus bezeichnet Zeami selbst „Okina“ als den Ursprung seiner Kunst und transzendiert das Ereignis dadurch<sup>103</sup>. Rimer/Yamazaki übersetzen die Stelle wie folgt:

„In the old days, the role of Okina was performed, according to the proper order, by the eldest actor in the troupe. At a performance of *sarugaku* at Imagumano, however [in 1374] the Shōgun Yoshimochi was to see the art for the first time. When the subject came up as to who should dance, only the leader of the troupe, Kan'ami Kiyotsugu, seemed the ap-

<sup>100</sup> Vgl. HARRIS 2006 50–51.

<sup>101</sup> Führer der Truppe. Heute noch üblich, bspw. für den Rezitator im Bunraku, s. 11.1.1 443–445.

<sup>102</sup> Mehr zu dieser Entwicklung in 11.1.

<sup>103</sup> Bei BENL 1953 63, RIMER/YAMAZAKI 1984 35.

propriate choice. Such was the advice given by Nan'ami, and therefore Kiyotsugu appeared in the role. This is how the practice began, and it has become a fundamental principle for the Yamato sarugaku troupe."<sup>104</sup>

„Okina“ ist ein altes Stück und im ländlichen Raum mitunter noch heute von großer Bedeutung. Kongō Iwao I. (1886–1951) beispielsweise spielte es in alter Familientradition für eine dörfliche Gemeinschaft, die glaubte, dass der Reis nicht wachsen würde, wenn Okina nicht zu ihnen käme. Zeami selbst schrieb ihm göttliche Herkunft zu: „Okina“ sei die „Essenz der Geschichte des Nō“. Ebenso wie seine Schriften beinhaltet jedoch auch das „Hachijō Kadensho“ aus dem 16. Jahrhundert, von dem das Verständnis des Sarugaku in der Edo-Zeit geprägt wurde, keine Hinweise auf eine Apotheose des Tänzers. Ganz im Gegenteil betrachten die Kompilatoren es als ein Stück von zwar kosmischem Umfang und stellen Verbindungen jedes einzelnen Spielers – auch der Musiker – zu Kami und Bodhisattva her, aber für sie bleibt „Okina“ ein Stück<sup>105</sup> und das Sarugaku Theater (siehe 4.1).

„Okina“ soll ein Relikt aus dem 10. Jahrhundert sein, das bis in das heutige Nō mehr oder minder unverändert überlebt hat. Harris zufolge hat es seinen Ursprung in einem Ritual namens „Shiki Sanba“ („die drei Zeremonialstücke“ nach Barth<sup>106</sup>), deren Zweck darin bestanden haben soll, Friede, Gesundheit und Wohlstand<sup>107</sup> für die Bevölkerung ganz Japans zu erreichen<sup>108</sup>. Dieses „Shiki Sanba“ bildet jedoch nur den ersten von zwei Teilen, aus denen „Okina“ heute besteht, und wurde schon vor Zeami mehrfach geändert, sogar die an den Tänzen beteiligten Kami gegen andere ausgetauscht. Zeami kannte beispielsweise noch Tsuyuharai, eine Kokata-Rolle, die „Okina“ einleitete. Dieser wurde später von Senzai („Tausendjähriger“) verdrängt, mit dem heute das Stück beginnt<sup>109</sup>. Bedauerlicherweise wird keiner der Autoren konkreter oder schreibt, inwiefern „Okina“ sich nach Zeami noch gewandelt haben könnte. Offenbar wurde zumindest die Reihe der auftretenden Kami an den religiösen Geschmack der jeweiligen Gegenwart angepasst. Mit der Vorstellung von einem mehr oder minder unveränderten Relikt vergangener Jahrhunderte ist das nur schwerlich in Einklang zu bringen. Erinnern möchte ich an dieser Stelle an die in 4.1 behandelte gegenseitige Beeinflussung von Kagura und Sarugaku (Nō). Eine Beziehung zwischen beiden ist nicht zu leugnen, jedoch auch nicht, dass sich nicht mehr feststellen lässt, welche Elemente aus dem einen und welche aus dem anderen stammen<sup>110</sup>. Unabhängig von seiner heutigen Erscheinungsform findet „Okina“ bereits im „Fūshikaden“ von Zeami und im „Meishukunshū“<sup>111</sup> von Zenchiku und Motoyoshi sowie im „Sarugaku Dangi“ an jeweils prominenter Stelle Erwähnung.

<sup>104</sup> RIMER/YAMAZAKI 1984 224–225.

<sup>105</sup> Vgl. RATH 1999 172.

<sup>106</sup> BARTH 1972 61 schreibt, „Shikisanba“ sei ein alternativer Titel für „Okina“. Insgesamt erscheint es sinnvoller, diesem Gedanken zu folgen, denn „Okina“ ist nur der Titel eines der in „Okina“ integrierten Tanzstücke. Offenbar wird hier der Übersetzungsfehler ignoriert. Barth betrachtet „Okina“ jedoch mehr als ein Stück denn ein Ritual.

<sup>107</sup> Vgl. *ibid.* 62–63. Die drei in „Okina“ auftretenden Kami sind Glücks-Kami.

<sup>108</sup> Vgl. HARRIS 2006 50–51.

<sup>109</sup> Vgl. BARTH 1972 62–63, 108–109.

<sup>110</sup> Für ARNOTT 1969 63–64 ist dies noch klar. Die gegenseitige Beeinflussung von Kagura und Nō war ihm unbekannt.

<sup>111</sup> Bis in die 1960er Jahre quasi verschollen und daher bei den Darstellern so gut wie unbekannt.

Zeami war sich der Bedeutung des inhaltslosen Stückes bewusst, zwischen dessen Bewegungen sich immer genau das verbergen konnte, was der Zuschauer zu sehen glaubte. Daher beließ er die Beschreibung Okinas, seine Herkunft und Funktion vage. Ebenso wie er sich durch die Wiedergabe zweier Herkunftsgeschichten des Sarugaku (4.1) keiner der beiden großen religiösen Bewegungen seines Landes zu-neigte, legte er sich auch bei „Okina“ nicht fest und bewahrte dadurch dessen Mythos. Solange „Okina“ alles abbilden konnte, was seine Zuschauer sich von ihm erhofften, blieb das Geheimnis um seinen Sinn bestehen. Denn es fand sich kein Inhalt außer dem, der ihm von dem Betrachtenden selbst zugesprochen wurde<sup>112</sup>. Das Kamiuta („Gotteslied“) beispielsweise, das Okina zu Beginn seines Tanzes singt, ist eine Collage aus mehreren verschiedenen Quellen. Seine angeblich hinter den inhaltslosen Worten verborgene Bedeutung wird als Geheimnis ausgegeben, das nur den Tänzern bekannt sei. Und die Verbeugung Okinas, heute als Ehrerbietung gegenüber den Kami gedeutet, könnte aus der Feudalzeit stammen und anwesenden hohen Gästen gegolten haben. Zeami zeigt sich nur in historisch mit Quellen „belegbaren“ Zeiten geneigt, konkreter zu werden, beispielsweise bei Hada no Kōkatsu, auf den er seine Kunst zurückführt. Sein geistiger Nachfolger Zenchiku schrieb zwar ausführlicher zu „Okina“, zeichnet sich jedoch allgemein nicht durch faktisches Wissen, sondern seine Spiritualität aus.

#### 4.4.3 „Okina“ heute

„Okina“ umgibt auch heute noch ein Hauch von Mystik<sup>113</sup>. Dieser ist jedoch gewollt: einige der rituellen Vorbereitungen finden ganz bewusst, ebenso wie in anderen Stücken, außerhalb des Blickfeldes des Publikums statt. Sieben Tage lang bemühen sich die Tänzer beispielsweise um innere Reinheit, indem sie „bekka“ praktizieren, „getrenntes Feuer“. Das bedeutet, sie essen keine von Frauen zubereiteten Speisen und baden nicht im selben Wasser wie sie. Grund dafür ist die Furcht, dass das Feuer (daher „getrenntes Feuer“) sie unrein („Kegare“) machen könne. Frauen gelten im indigenen Glauben, aus dem im 19. Jahrhundert der Staats- und der Schrein-Shintō hervorgegangen sind, wegen ihrer Monatsblutung als befleckt. Denn je nach Kontext verunreinigen die Berührung oder auch nur der Anblick von Blut („aka-fujō“, üb. „rote Unreinheit“). Angeblich aus demselben Grund wurden Frauen später von der Überlieferung des Sarugaku (Nō) ausgeschlossen<sup>114</sup>. Shusen’o schrieb sogar, der Kontakt mit ihnen könne die Tradition stören. An dieser Stelle möchte ich betonen, dass die spirituelle Geringschätzung der Frau im Nō und Kyōgen nicht aus den Lehren des Konfuzius stammt, sondern aus dem indigen japanischen Glauben[!]. Erstaunlicherweise variieren Dauer, Umfang und Intensität der beschriebenen Reinigung je nach Schule. Manche Kyōgen-Zweigschulen prakti-

<sup>112</sup> RATH 1999 172, DERS. 2004 70, 72 führt deutlich aus, dass „Okina“ von religiösen Spielern für die eine oder andere Sekte in deren Sinne gedeutet wurde.

<sup>113</sup> Nachzulesen z. B. bei KEENE 1990 (1966) 13, KOMPARU 1983 3ff. oder ZOBEL 1987 64–69, um nur die Standardwerke zu nennen, die in den meisten Seminaren verwendet werden.

<sup>114</sup> Vgl. DEPOORTER 1990 44–45, mehr zu Frauen in Nō/Kyōgen in 6.2. DePoorter übersetzt „aka-fujō“ mit „rote Unreinheit“ gegenüber der „schwarzen Unreinheit“ (jap. „kuro-fujō“) durch die Berührung mit dem Tod.

zieren sie ebenfalls, andere nicht. Eine Zuordnung zu den Schrifttraditionen findet sich nicht. Rath vermutet, dass es sich bei den Reinigungsriten ebenfalls um Erfundene Traditionen handeln könnte, kann jedoch nicht ausmachen, wann sie üblich geworden sein könnten. Offenbar besitzen sie für die Spieler, die sie praktizieren, heute noch eine große Bedeutung. DePoorter schreibt, sie habe von Nomura Manzō VII. (\*1929/1930) erfahren, dass sie befürchten, Okina werde aus dem Text fahren oder die Glück bringenden Glöckchen herunterfallen, wenn sie die Regeln nicht beachten würden. Vor dem Auftritt reinigen sich die Spieler daher nochmals an einem Okina-kazari genannten kleinen Altar rituell mit Feuer. Für „Okina“ werden außerdem spezielle Gewänder verwendet, und zwar von allen an der Vorstellung Beteiligten – sogar den Musikern<sup>115</sup>. Entgegen aller Befürchtungen hat die Hōshō-Schule übrigens sämtliche rituellen Vorbereitungen abgeschafft, ohne dass es ihr geschadet hätte<sup>116</sup>.

Der Bedeutungswandel von „Okina“ bleibt beachtlich. Während es in der Vormoderne lediglich eine Repräsentation des Göttlichen inszenierte, wird heute der Tänzer des Okina selbst zu einem Gott auf der Bühne. Ebenso wie sich die Bedeutung des Stückes (oder der Einlage, je nach Standpunkt) geändert hat, hat sich ganz offenbar die Darstellung im Laufe der Jahrhunderte geändert, so dass jede Schule darüber hinaus ihre eigene Variante pflegt. Für Kanze Hisao (1925–1978) war „Okina“ das Stück, das den Ursprung des Nō schlechthin abbildete („Motogei“ = „Ursprungskunst“). Und er stand mit dieser Ansicht nicht allein. Zahlreiche Praktizierende sehen in „Okina“ bis heute die Grundlage der Legitimation ihrer Kunst oder Profession – und damit zugleich Muster für alles, was das Spiel auf der Bühne ausmachen muss. Hierzu tragen die an Rituale gemahnenden Regeln wie „bekka“ und die an die Rituale primitiver Völker erinnernde Atmosphäre während der Aufführung das Ihrige bei. Kurzum, „Okina“ sorgt dafür, dass der Ruf des Nō als einer Kunst mit ungebrochener Tradition authentisch wirkt.

#### 4.4.4 „Manhattan Okina“

Das Thema „Okina“ inspirierte Sakurai Makiko im Januar 2006 zu der Inszenierung von „Manhattan Okina“. Ein alter Mann afrikanisch-amerikanischer Abstammung stirbt einsam in einem Hospital für die Armen in Manhattan. Ein Blumengeist führt ihn in den Himmel, wo er einem Mann japanisch-amerikanischer Abstammung und einem Lateinamerikaner begegnet, die unter ähnlich erbärmlichen Umständen verstorben sind. Sie verwandeln sich in Okina und segnen alle diejenigen in Manhattan mit ihrer neu gefundenen Kraft, die arm und einsam sind wie sie<sup>117</sup>. Obwohl bezweifelt werden darf, dass es sich bei

<sup>115</sup> Hierzu vgl. *ibid.* 250. Zu dieser Gewandung gehört der Eboshi, ein Hut für männliche Samurai, den DEPOORTER 1990 42 dem indigen japanischen Glaubenssystem zuordnet – sie zeigen an, dass keine Frauen auf der Bühne sind. Sie sind auf dem Video von 4.4.1 86, Fn. 91 gut zu erkennen.

<sup>116</sup> Bis hierhin vgl. *ibid.* 43–45 sowie KOMPARU 1983 3ff.

<sup>117</sup> <http://www.japantimes.co.jp/culture/2009/01/09/events/noh-way-local-tradition-gets-english-twist-2/> bzw. Noh way: Local tradition gets English twist, in: The Japan Times (9. Januar 2009).

„Manhattan Okina“ um ein Shinsaku Nō handelt<sup>118</sup>, ist doch klar, dass die Inspiration aus der religiösen Konnotation von „Okina“ herrührt. Offenbar hat das Stück begonnen, sich als Thema aus dem Nō zu lösen, das den „Shiki Sanba“ bislang vollkommen für sich eingenommen zu haben schien.

#### 4.4.5 Sanbasō

Ein Kyōgen-Spieler übernimmt in „Okina“ Sanbasō. Bei diesem handelt sich um die ernste Rolle einer Glücksgottheit. Ihre Funktion ist letztlich dieselbe wie die von Okina, nämlich Glück, Harmonie und Frieden herbeizurufen, jedoch wird der Tänzer nicht vergöttlicht<sup>119</sup>. Sanbasō wird nur von erfahrenen, meist älteren Spielern getanzt, scheint aber nicht dieselbe Bedeutung für die Schulen zu haben, weswegen sie nicht dem Iemoto vorbehalten ist.

#### 4.4.6 Schlussbemerkung

„Okina“ bleibt ein Mysterium, aber nicht, weil es geheimnisvoll, sondern weil seine Konturen vage bleiben und es inhaltsleer ist. Ganz offensichtlich existierte bereits ein ähnliches Stück im 15. Jahrhundert und ebenso offensichtlich spielten die Truppen es bis heute regelmäßig zu wechselnden Anlässen aus wechselnden Gründen. In der Überlieferung der Schulen haben sich je ganz eigene Fassungen von „Okina“ herausgebildet, manche mehr und manche weniger kompatibel miteinander, so dass der Ursprung dieses „Stücks“ im Dunkel der Geschichte verborgen bleiben muss. „Okina“ heute ist eine erfundene Tradition, deren Bedeutung sich mit dem Bedürfnis desjenigen wandelt, der es sieht oder spielt. Denn ebenso offensichtlich wie seine Fremdartigkeit und heute bewusst nach außen getragene Ritualität ist, dass es sich bei ihm nicht um den Beweis dafür handeln kann, dass die Geschichte des Nō bis in die ersten Tage Japans zurückreicht – wann immer diese auch angesetzt sein mögen.

### 4.5 EXORZISMEN IM NŌ UND KYŌGEN

Zahlreiche Geschichten über Exorzismen haben im mittelalterlichen Japan ihren Ursprung, in der Entstehungszeit von Sarugaku und Kyōgen<sup>120</sup>. Insbesondere für

<sup>118</sup> Zu den Kriterien s. 9.3.4 301–306.

<sup>119</sup> Vgl. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 119, RATH 2004 235.

<sup>120</sup> Vgl. HARRIS 2006 77–78 sowie HASHI 1995 14–15. Hashi hebt dabei jedoch hervor, dass sich letztlich nur diejenigen Künstler und Künste länger halten können, die sich der Unterstützung des Adels versicherten. Zu der Position Ortolanis s. 4.1 76–77. Die Exorzismen beziehen sich ebenfalls auf Mythen und Legenden der japanischen Glaubenswelt. Diese waren äußerst beliebt, vgl. KOMPARU 1983 78, ZOBEL 1987 201. DEPOORTER 1990 38–39 nimmt fälschlich an, hieraus lasse sich ein schamanistischer Hintergrund für das Sarugaku ableiten. Entsprechende Elemente können in einer volkstümlichen Theaterform wie dem Sarugaku jedoch erwartet werden, weil sie im japanischen Mittelalter alltäglich waren. Dadurch wird es nicht zu einem schamanistischen Schauspiel, sondern lediglich zu einer den volkstümlichen Schamanismus abbildenden Kunstform. Sarugaku besaß keinerlei magische Kräfte, es bildete (meist pseudo-historische) Exorzismen ab – und auch diese ausschließlich in den Mugen Nō („Traum-Nō“).

das Nō sind Stücke mit Bezug auf diese von großer Bedeutung, denn sie bilden einen nicht geringen Teil des Repertoires. Auch manche Kyōgen-Stücke behandeln Geister<sup>121</sup> und ihre Austreibung humoristisch, beispielsweise einen Shugenja<sup>122</sup>, der seine „mächtige“ Magie gegen eine Geisterkrabbe oder eine Gruppe Riesenzapfen im Garten eines Bittstellers einsetzt. Manche der im 14. und 15. Jahrhundert von Kan'ami, Zeami oder ihren Vorgängern verfassten Stücke (oder Stückvorlagen) wie „Aoi no Ue“ [4]<sup>123</sup> werden bis heute (nahezu) unverändert gespielt<sup>124</sup>. Häufiges Thema dieser Exorzismusspiele sind Rachegeister, deren Groll den Lebenden in den Kyōgen so sehr zusetzt, dass sie einen Mönch oder Magier um Hilfe bitten, meist jedoch nicht die besten in ihrem Fach; in der Regel versagen sie und machen sich obendrein noch zu einem Gespött der Geister, gegen die sie angetreten sind<sup>125</sup>. In vielen Mugen Nō hingegen nehmen Mönche lange Reisen auf sich, um an einen Ort zu gelangen, an dem ein Geist umgehen soll oder umgehen könnte, oder Mönch oder Priester kommt zufällig des Wegs und helfen einem ruhelosen Geist, seinen Frieden mit dem Leben (oder dem Tod) zu schließen, zum Beispiel in „Izutsu“ [46]. Zu diesen ruhelosen Geistern zählen jedoch nicht nur Rachegeister, sondern auch der Ehebrecher aus „Omina[m]eshi“ [77], der sich nach dem Selbstmord seiner Ehefrau das Leben nahm<sup>126</sup>. Brown entlarvt die Thematik von „Omina[m]eshi“ [77] als Unterwerfung der Frau unter den Mann gemäß der konfuzianischen Lehren: „In the end, the woman's suicide becomes simply another

---

<sup>121</sup> Gemeint sind Totengeister, keine Ungeheuer, vgl. KOMPARU 1983 49.

<sup>122</sup> Shugenja oder Yamabushi sind Bergasketen einer synkretistischen Religion (Shugendō), deren Lebenssinn darin besteht, sich und ihren Glauben zu stählen und immer neu zu erproben. Hierzu führen sie v. a. magische Rituale und Praktiken wie das Reiben einer Gebetskette oder Feuerreinigungen durch. Ihnen wird nachgesagt, aufgrund ihres starken Glaubens Macht über Geister zu haben, weswegen sie im Nō als Exorzisten auftreten, im Kyōgen jedoch in dieser Rolle regelmäßig scheitern und durch Selbstgefälligkeit, Dreistigkeit und Dummheit auffallen. Sie tragen eine für das Kyōgen recht aufwändige charakteristische Kleidung, die in diesem Beispielvideo angesehen werden kann: 7ZdnmVpfYs, alternativ hier: bTWcIXtk0qk. Gespielt wird jeweils „Kaki-Yamabushi“ [48], ein Stück, in dem ein Yamabushi Kakifrüchte aus den Bäumen eines Gartens stiehlt und dafür von dessen Besitzer bestraft wird, nachdem dieser seinen Schabernack mit ihm getrieben hat. Der Yamabushi versucht, ihn zu verzaubern, wird aber von ihm getäuscht und zu Boden geworfen. Yamabushi sind in Nō und Kyōgen nahezu gleich gekleidet.

<sup>123</sup> Dieses Nō ist eines der bekannteren und kann unter 1h18edPXNS0 in voller Länge angesehen werden.

<sup>124</sup> Vgl. HARRIS 2006 78. BROWN 2001 50–53 beschäftigt sich mit der Herkunft von „Aoi no Ue“ [4] und einer Einordnung in buddhistischen Kontext.

<sup>125</sup> Rachegeister (jap. Onryō oder Goryō) besitzen Macht relativ zu der, die sie zu Lebzeiten innehatten. Daher sind die Rachegeister von Männern wie Sugawara no Michizane so gefährlich, dass zu ihrer Besänftigung Matsuri in ganz Japan abgehalten werden. SCHOLZ, Stanca: Aspekte des mittelalterlichen Synkretismus im Bild des Tenman Tenjin im Nō (= Münchener Ostasiatische Studien 59), Stuttgart 1991 behandelt Sugawaras Rolle und Rachegeister wie ihn ausführlich. Ergänzend s. PLUTSCHOW 1996 77–78. Zu dieser Gelegenheit werden auch Nō/Kyōgen oder an diese angelehnte Kagura aufgeführt. Zu einem Rachegeist wird, wer zu Lebzeiten empfundenes, meist politisches Unrecht erlitten hat und darüber keine Ruhe finden kann, hierzu BROWN 2001 39–40, ZOBEL 1987 31, 70 oder aber PLUTSCHOW 1996 72ff.

<sup>126</sup> Mehr zu diesem in der Muromachi-Zeit sehr beliebten Stück bei BROWN 2001 91–93.

emotionally charged moment in the karmic history of the man.“<sup>127</sup>. In diesem Fall dient das Gerüst eines Exorzismusspiels dazu, Moral zu vermitteln beziehungsweise zu bestätigen.

Historisch besehen ist die Forschungslage hinsichtlich der Herkunft vieler dieser Stücke gut bis sehr gut. Offenbar haben infolge des Verlustes ihrer Stellung am Kaiserhof im 12. Jahrhundert ehemalige höfische Sarugaku-Spieler Exorzismusspiele in ihr Repertoire aufgenommen. Sie wanderten in der Verkleidung von Priestern und Mönchen durch das Land und führten unter anderem Rituale und Zeremonien durch, wenn sie dafür bezahlt wurden, ohne jedoch mit einer der Religionen assoziiert zu sein. Im 13. und 14. Jahrhundert bauten sie ihr religiöses Repertoire aus und nahmen den Gebrauch von Masken auf, um andersweltliche Kreaturen auf der Bühne darstellen zu können<sup>128</sup>. Bereits zu dieser Zeit profanierten sie mit ihrem Tun ursprünglich religiöse Praktiken. Nichtsdestoweniger bestanden daneben Truppen, die fest an Tempeln, Schreinen und Klöstern angestellt waren. Diese spielten ebenfalls Exorzismen und andere religiöse oder moralische Stücke<sup>129</sup>. Wechselwirkungen zwischen beiden Gruppen können nicht ausgeschlossen werden, zumal die Bezeichnung „Sarugaku“ ebenso wie „Nō“ im japanischen Mittelalter nicht einer bestimmten Theaterichtung vorbehalten war, sondern in den Quellen scheinbar willkürlich benutzt wird.

Zöllner merkt an, dass im 19. Jahrhundert die Furcht vor Totengeistern wieder zunahm. Sie hinderten angeblich die Lebenden daran, Erlösung zu finden und waren von diesen nur durch eine fromme Lebensführung und rituelle Totenverehrung (Shintō-Ritus) zu besänftigen<sup>130</sup>. Es wäre interessant, in Erfahrung zu bringen, ob diese Entwicklung die Beliebtheit des Sarugaku, das an den Schreinen getanz wurde, gefördert hat.

#### **4.6 CHRISTLICHE ELEMENTE IN NŌ UND KYŌGEN NACH DER MEIJI-RESTAURATION**

Anders als Katholiken, Orthodoxe und Protestanten aus Europa, dem Zarenreich und den Vereinigten Staaten, die nach 1853 nach Japan kamen, um dort die Interessen ihrer Länder oder Handelsgesellschaften zu vertreten<sup>131</sup>, hatten japanische Christen (Kakure-Kirishitan) bis in die Nachkriegszeit einen schweren Stand im eigenen Land. Denn der Kaiserkult, der das Herz der Reichsideologie bildete, war mit dem monotheistischen Gott des Christentums nicht vereinbar<sup>132</sup>, und das nicht zuletzt, weil er

<sup>127</sup> Ibid. 104. Brown schreibt ausführlich auf den Seiten 93–104 zu dieser Thematik.

<sup>128</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 59–60.

<sup>129</sup> Vgl. HARRIS 2006 77–78, ORTOLANI 1995 64, 94.

<sup>130</sup> Vgl. ZÖLLNER 2006 82.

<sup>131</sup> Allgem. nachzulesen bei JANSEN 2000 312ff.

<sup>132</sup> Vgl. ZÖLLNER 2006 267–268, VON BRÜCK/LAI 2000 163. 1912 wurde von japanischen Christen der Treueid gegenüber dem Kaiser gefordert, um eine innerkirchliche Opposition gegen die kaiserliche Politik zu verhindern. Eine ähnliche Schwierigkeit zeigte sich schon im kaiserzeitlichen Rom, s. ein Brief Plinius des Jüngeren an Kaiser Trajan (Nr. 96), bei MYNORS, Roger (Hrsg.): *Epistularum libri decem* (= Oxford Classical Texts 10), Oxford u. a. 2009 (1963): die Christen nahmen nicht an dem Kaiserkult teil, was für die Behörden ein Problem darstellte.

nicht japanischen Ursprungs war. Entsprechend bestanden lange Zeit keine Bestrebungen, Nō, Kyōgen und Christentum miteinander in Einklang zu bringen oder über die Bühne zu einem gegenseitigen Verständnis beizutragen. Hinzu kam eine gewisse Feindseligkeit zwischen Christen und Buddhisten sowie indigenen Glaubensgruppen, ausgehend von der anfänglichen technischen Überlegenheit christlich geprägter Länder. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts begann in Japan ein interreligiöser Dialog – immerhin deutlich früher als in anderen Ländern im asiatischen Raum<sup>133</sup>.

Bis heute glauben Spieler und Forscher, Nō sei für Nicht-Japaner mit jüdisch-christlichem Hintergrund nicht oder nur sehr schwer zugänglich. Es könne nur jemand verstehen, der den buddhistischen und japanischen indigenen Glauben gleichermaßen verinnerlicht oder zumindest verstanden habe<sup>134</sup>. Schneider beispielsweise schreibt, bei Nō handele es sich um die „Überlieferung uralter animistischer Vorstellungen und Rituale“<sup>135</sup>. Anschließend stellt er lediglich eine Alternative für diese Herkunftstheorie vor: das Nō müsse das Werk buddhistischer Mönche sein. Buddhismus und Shintō, deren Glaubenssysteme mehr einer Philosophie oder Weltanschauungen ähneln, stehen den monotheistisch geprägten Glaubensauffassungen Nordamerikas und Europas nicht nahe genug, um für deren Vertreter problemlos zugänglich zu sein. Zumindest denken Schneider und andere das. Sie sprechen praktizierenden Gläubigen asiatischer Glaubensrichtungen nicht-asiatischer Herkunft damit ihre Legitimität ab, einer Gruppe, zu der sie nicht selten selbst gehören. Schwierigkeiten wie den geschilderten können an den japanischen traditionellen Künsten interessierte Europäer oder Nordamerikaner aber begegnen, mit der Bereitschaft, sich auf eine fremde Kultur einzulassen und Engagement. Bei der Betrachtung von Nō als rituellem oder religiösem Theater, das nur für Japaner verständlich sein soll, darf nicht vergessen werden, dass es für die meisten Japaner ebenso fremd und schwer zugänglich erscheint wie für Nicht-Japaner<sup>136</sup>. Häufig kennen sie es nicht, haben noch nie davon gehört oder wissen nichts mit dem Begriff anzufangen. Sind diese Japaner weniger japanisch als andere?

Das alleinige Erkennen einer Technik mag nicht ausreichen, um ihre Funktion innerhalb einer spezifischen Aufführung zu erfassen, ähnlich wie bei dem Erlernen einer Sprache<sup>137</sup>. Zwar kann ich mir Vokabeln, Grammatik und Idiome einprägen, aber ich werde aus Büchern nur unzureichend oder ansatzweise lernen, wie ich mich mit Muttersprachlern verständigen kann, weil Sprache lebt. Ebenso verhält es sich mit Nō und Kyōgen: zwar kann ich Gesang (Utai) und Bewegungsabfolgen (Kata, Kihon no Kata) lernen, aber verstehen werde ich sie und ihre Funktion im Gefüge eines Stückes nur, wenn ich mich auf das einlasse, was hinter ihnen steht,

---

<sup>133</sup> Vgl. *ibid.* 157–158. Mehr zu dem Dialog zwischen Christentum und Buddhismus findet sich ab Seite 180.

<sup>134</sup> Vgl. ORTOLANI 2001 124.

<sup>135</sup> SCHNEIDER 1983 16.

<sup>136</sup> Vgl. COLDIRON 2004 107.

<sup>137</sup> Vgl. PELLECHIA, Diego: The International Noh Institute of Milan: Transmission of Ethics and Ethics of Transmission in a Transnational Context, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/REGELBERGER, Andreas (Hrsgg.): *Japanese Theatre Transcultural. German and Italian Intertwinings*, München 2011, 32–50 33, aber auch COLDIRON 2004 9.



mich informiere, in welchem Zusammenhang dieses Stück, Sarugaku gespielt wurde und Nō gespielt wird, von welchen Personen und vor wem<sup>138</sup>. Nō ist kein Illusionstheater. Technische Perfektion äußert sich daher in anderer Weise als auf deutschen oder englischen Bühne, und ihr wird ein größerer Stellenwert beigemessen als hierzulande<sup>139</sup>. Das erkannten auch jesuitische Missionare im 16. Jahrhundert, deren Experimente mit Sarugaku jedoch aufgrund der kurzen Zeit, mit der sie mit ihm in Berührung kamen, kaum Niederschlag in den Quellen fanden<sup>140</sup>. Sie widmeten sich mehr den Kōwakamai, deren Gewicht auf der Erzählung einer Geschichte unter musikalischer Begleitung und weniger der Dramatisierung liegt<sup>141</sup>. In der jüngeren Vergangenheit nahmen jedoch praktizierende japanische Christen die Experimente mit christlichen Inhalten in Nō und Kyōgen wieder auf<sup>142</sup>. Der Katholik Tada Tomio (1939–2010), einer der bekannteren Autoren neuer Nō-Stücke (Shinsaku Nō), schrieb dem von ihm geschätzten Nō theatralische Universalität und einen Symbolismus zu, der auch für die Begegnung mit dem Katholizismus offen sei<sup>143</sup>. Zuletzt schrieb er in der Folge erfolgreich Stücke mit christlich-katholischem Unterton. Es ist also nicht die Kunst, die sich christlich geprägten Gedanken verwehrt, es ist die Tradition, und es sind Zuschauer, deren Erwartungen kultureller Bestätigung von Nō und Kyōgen mit christlichen Inhalten nicht erfüllt werden können.

Sind Nō und Kyōgen religiöse Theaterformen? Sind sie an den Buddhismus gebunden, mit dessen Geschichte sie so eng verbunden bleiben? Oder handelt es sich bei einer solchen Feststellung um eine Erfundene Tradition? Ganz gleich, wie die Antwort ausfallen mag, hat sich in diesem Kapitel gezeigt, dass es die Geister der Theaterschaffenden und der Zuschauer sind, die die Grenzen für das setzen, was auf der Bühne angenommen wird und was nicht. Nō und Kyōgen bleiben in der Gegenwart offen für die Gedanken verschiedener Glaubensrichtungen. Ihre Ursprünge liegen jedoch merklich in den Exorzismusspielen, beeinflusst von den Lehren des Tendai-Buddhismus, dem seine frühesten Patrone angehörten. Dessen Einflüsse sind jedoch nicht in jedem Stück präsent, so dass es möglich sein sollte, auch andere (religiöse und nicht-religiöse) Inhalte mit den Nō- und Kyōgen-Techniken zu inszenieren – und Gelächter aus Schadenfreude oder Glück, das in Kyōgen gefördert wird, ist hierzulande mindestens ebenso bekannt und beliebt.

---

<sup>138</sup> RIMER, Thomas J.: What More Do We Need to Know about the Nō?, in: ATJ 9.2 (1992), 215–223. 217–219 bietet Vorschläge, wie das Verständnis von Nō in Nordamerika und Europa gefördert werden könnte. Für ihn liegt die Hauptursache mangelnden Verständnisses in Fehl- oder mangelnder Information, einer der Punkte, in dem ich mit ihm übereinstimme.

<sup>139</sup> Vgl. HARRIS 2006 3.

<sup>140</sup> Vgl. BROWN 2001 124.

<sup>141</sup> Vgl. LEIMS, Thomas F.: Die Entstehung des Kabuki. Transkulturation Europa-Japan im 16. und 17. Jahrhundert (= Brill's Japanese Studies Library 2), Leiden/New York/København/Köln 1990 160, zu den Kōwakamai schreibt a. BARTH 1972 50–55.

<sup>142</sup> Nachzulesen auf 9.3.4 334–335.

<sup>143</sup> Vgl. KAGAYA Shinko: Nō in Busan: 1905–2005, in: GEILHORN, Barbara/GROSSMANN, Eike/MIURA Hiroko/ECKERSALL, Peter (Hgg.): Enacting Culture – Japanese Theater in Historical and Modern Contexts (= Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien Band 51), München 2012, 149–158 149.

## 5. ENTWICKLUNGEN DES BÜHNENRAUMS SEIT DEM 12. JAHRHUNDERT

- 5.1 Einführung
- 5.1.1 Geschichte der Sarugaku-Bühne vor der Meiji-Restauration
- 5.1.2 Einführung in die Terminologie der Nō-Bühne
- 5.2 Tsukurimono und andere Requisiten, die der Schauspieler nicht in der Hand hält oder bewegt
- 5.3 Nüchternheit und Leere auf der Nō-Bühne
- 5.4 Zerstörung von Sarugaku-Bühnen in der Zeit des Umbruchs (1850er bis 1860er Jahre)
- 5.5 Experimente mit westlicher Theater- und Bühnenarchitektur
- 5.6 Errichtung und Betrieb der Shiba-Bühne durch die Fördervereine, 1881–1903
- 5.7 Zerstörungen im und Neubauten nach dem Asiatisch-Pazifischen Krieg
- 5.8 Errichtung des Nationaltheaters und der Staatlichen Nō-Bühne
- 5.9 Center-Stage-Events
- 5.10 Schlussbemerkung

Zu den augenfälligsten Erfundenen Traditionen von Nō und Kyōgen gehören materielle Zeugnisse aus den sechs Jahrhunderten ihres Bestehens. Von diesen besonders gut zu erreichen sind immobile Relikte wie die Bühnen, von denen im ganzen Land noch mehrere sehr alte existieren. Doch nicht nur diese Bauwerke können für die Spielorte und damit ein Stück weit für die Veranstaltungen sprechen, die an ihnen stattgefunden haben, sondern auch bewusst oder unbewusst der Nachwelt hinterlassene Texte aus den fraglichen Epochen. Aus beiden Arten von Quellenmaterialien, baulichen wie schriftlichen, ließ sich bereits 1967 von Arnott eine Entwicklungsgeschichte der Bühnenform in Nō und Kyōgen erstellen, deren Verlauf nicht mit dem Bild eines spätestens mit der Meiji-Restauration erstarrten traditionellen Theaters zusammenpassen will, das noch 1881 einen völlig neuen Bühnentyp schuf. Zwar sind Versuche einer Standardisierung der Bühnenmaße und -form bereits für die Edo-Zeit nachweisbar, aber von diesen wird bis heute immer wieder abgewichen, nicht mit ihnen übereinstimmende Bühnen werden weiterhin gespielt. Dass diese Variationen erheblichen Einfluss auf die Bewegung der Schauspieler haben müssen, bedarf keiner Erklärung. Für Zuschauer und Schauspieler ist es ein Unterschied, ob der Shitekata 8 oder 13,5 Meter zu der Honbutai (Hauptbühne) zurücklegen muss, und eine Neigung des Hashigakari (Bühnensteg) um 100 Grad gegenüber der Honbutai erzeugt eine optisch andere Wirkung als eine Neigung von 116 Grad, von der Haltung des Schauspielers, der ihn benutzt, ganz zu schweigen. Das Thema „Bühne“ ist bestens dafür geeignet, von der in der deutsch- und englischsprachigen Forschung üblichen reinen auf verschiedene Schriften bezogenen Quellenkritik abzusehen und sich ebenso anderen Relikten (Sachquellen) zuzuwenden, in diesem speziellen Fall den Bauwerken und anderen baulichen Hinterlassenschaften, die von Sarugaku und Kyōgen des 15. bis 18. Jahrhunderts erhalten geblieben sind. Beachtenswert erscheint mir in diesem Zusammenhang insbesondere der Umgang der modernen Japaner mit den angeblich so starren Bühnenmaßen. Offensichtlicher als im Bühnenbau lassen sich Erfundene Traditionen im Nō/Kyōgen nur noch in der Organisation und Finanzierung (11.1, 11.4) entlarven.

## 5.1 EINFÜHRUNG

In diesem Kapitel unterscheide ich zwischen der Sarugaku-Bühne (13. bis 19. Jahrhundert) und der Nō-Bühne (17. Jahrhundert bis heute). Sarugaku kannte keine feste Bühnenform. Die Truppen blieben daher bis an das Ende der Edo-Zeit sehr anpassungsfähig. Erst im 17. Jahrhundert ist eine Einengung der bespielten Bühnentypen auf einen näher und näher durch die Tokugawa bestimmten zu erkennen. Diese Entwicklung bildet einen starken Kontrast zu den zwei Jahrhunderten von Zeami bis zur Reichseinigung: an der Teilnahme an Veranstaltungen im ganzen Land mit keineswegs einheitlichen, sondern in der Regel sehr unterschiedlich gestalteten Spielorten zeigt sich eine hohe Flexibilität hinsichtlich des bespielten Raumes. Die Restauration schlussendlich beendete auch die Geschichte des Sarugaku (Sarugaku-Bühne). Von 1880 an existierte nur noch Nō, dessen Bühnengeschichte ich jedoch mit der Patronage des Sarugaku durch die Tokugawa beginnen lassen werde (Nō-Bühne). Diese bedeutete, wie angedeutet, einen tiefen Einschnitt, der durch die Restauration lediglich einen Abschluss fand. Die Meiji-Nō-Schulen spielten anfangs ausschließlich auf eigens für sie errichteten Bühnen. Eine Unterscheidung zwischen beiden Bühnenformen, Sarugaku und Nō, deren Entwicklung sich über zwei Jahrhunderte parallel vollzieht, ist notwendig, um die Neuheit der Meiji-Nō-Bühne herauszustellen, aus der die Grundform der Bühnen wurde, die heute in beinahe jedem Nō-Theater zu sehen ist. Kyōgen-Spieler haben sich im Gegensatz zu denen im Nō ihre Flexibilität bis heute erhalten und können auch auf anderen als Nō-Bühnen spielen, weswegen die Spezifika in diesem Kapitel sich hauptsächlich auf das Nō beziehen. Normalerweise bespielen Kyōgen-Spieler jedoch ebenfalls Nō-Bühnen und ziehen diese anderen Bühnenformen vor.

### 5.1.1 Geschichte der Sarugaku-Bühne vor der Meiji-Restauration

Sarugaku-Bühnen unterschieden sich bis in das 15. Jahrhundert nicht von denen anderer Unterhaltungskünste der Muromachi-Zeit. Meist gehörten sie zu einem Schrein oder Tempel oder bestanden aus Gerüsten, die für eine Großveranstaltung aufgestellt und von vielen verschiedenen Truppen nacheinander genutzt wurden. Für die Schriftsteller des 11. und 12. Jahrhunderts scheinen daher weniger die Bühnen selbst oder ihre Form und Bauweise interessant gewesen zu sein als die Frage, wie viele höhergestellte Besucher zu einer Vorstellung kamen und wie gut diese generell besucht war. Dies wurde in „Sajiki“ gemessen, in denen betuchte Zuschauer sich für die Dauer der Vorstellung aufhielten, nach außen hin abgegrenzten und überdachten Holzkästen von je 150 cm Breite in einer mehrgeschossigen Tribüne. Sajiki fassten jeweils eine Person, so dass sich von ihrer Zahl Rückschlüsse auf die Größe des Publikums (1:3 nach Barth) ziehen lassen. Sie wurden errichtet, um Höhergestellte gegen die Unbill des Wetters und die Gemeinen zu schützen, die an den öffentlich zugänglichen Vorstellungen an Tempeln und Schreinen ja ebenfalls teilnehmen konnten. Sie saßen oder standen dann zu ebener Erde zwischen den Sajiki und der Bühne, die von diesen von drei Seiten eingeschlossen wurde<sup>1</sup>. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts hatte sich die Tribüne mit den

<sup>1</sup> Vgl. BARTH 1972 71–72.

Sajiki in drei Bereiche aufgeteilt: ihr Zentrum befand sich direkt gegenüber der Bühne, in der Mitte ein Sajiki für die Kami<sup>2</sup>, rechts daneben der Shōgun und links seine Familie<sup>3</sup>. Sajiki waren jedoch nicht an jedem Spielort (Schreine, Tempel oder auf einem Feld) vorhanden und gerade bei Privatveranstaltungen in der Residenz eines Patrons nicht notwendig. Denn dieser konnte mit seinen Gästen von seinem Haus aus zusehen, wie die Künstler im Hof aufführten – sofern nicht im Inneren der Häuser gespielt wurde. Gemeine hatten hier keinen Zutritt, sofern sie nicht dem Haushalt angehörten. Für sie waren neben den Sarugaku-Vorstellungen anlässlich von Matsuri<sup>4</sup> an Schreinen und Tempeln nur die Kanjin Nō zugänglich (10.2.1 380–383). Spätere Kanjin Nō wurden in umzäunten Bereichen veranstaltet. Der Einlass erfolgte durch Pforten, deren Form sich bis zu der Nezumidō („Mäusetür“) entwickelte, einer kleinen, schmalen Tür, durch die Aufpasser die Besucher nur einzeln einließen. Mit diesen Maßnahmen sollte Schwarzsehern vorgebeugt werden<sup>5</sup>. Zu den Privatvorstellungen hingegen erschienen nur der Veranstalter und dessen Gäste, zumeist ihm politisch nahestehende Personen wie Verbündete oder Vasallen, Freunde oder Familienmitglieder, ein kleiner, erlesener Kreis also. Dennoch waren sie für die Truppen deutlich lukrativer als Engagements an Tempeln oder Schreinen. Anfangs verlangten sie für Veranstaltungen im religiösen Rahmen keine Eintrittsgelder, die Schauspieler erwarteten jedoch, dass der Truppe, je nach Vermögen, Geschenke gemacht wurden – und Spenden waren den Tempeln und Schreinen immer willkommen<sup>6</sup>.

Zeami, der noch vor der Jahrhundertmitte des 15. Jahrhunderts starb, kann die heutige Bühnenform nicht gekannt haben. Für ihn war die Sarugaku-Bühne, sofern er sie als eigene Bühne begriff, ein zu einem Halbkreis hin geöffneter Spielbereich ohne Hashigakari (Bühnensteg). Bis in das 16. Jahrhundert sahen die Spielorte, an denen Sarugaku-Spieler auftraten, nämlich meist so oder ähnlich aus, einmal ein mehr, einmal ein weniger stark geöffneter Halbkreis, einmal mit, einmal ohne einen Bühnensteg oder ähnliche Konstruktionen, je nach Veranstalter ebenerdig oder erhöht und so weiter. Diese Spielorte waren nicht zwingend als Bühne angelegt. Gerade an Tempeln und Schreinen konnte der Spielbereich in einem größeren Außenbereich eines Gebäudes, in dem auch Kagura aufgeführt wurde, gelegen sein, um das herum die Tempel- oder Schreinbewohner für die Dauer der Veranstaltung Sitzplätze eingerichtet hatten. Für gewöhnlich wurde in einem solchen Fall jedoch eine Bühne in einem Innenhof oder aber vor dem Sakralgebäude aufgestellt. Befand sich der Spielbereich nicht in einem Gebäude,

---

<sup>2</sup> Diese wurden nur errichtet, wenn es sich um ein von einem Schrein oder Tempel veranstaltetes Kanjin Nō handelte. In den Sajiki saßen dann die der jeweiligen heiligen Stätte zugedachten Kami und ließen sich das Spiel hoffentlich gefallen. Möglicherweise wurden ihre Shintama, Gegenstände, in denen sie residierten, zuvor feierlich aus dem Schrein oder Tempel getragen und in dem oder den Sajiki aufgestellt, vgl. PLUTSCHOW 1996 42–44.

<sup>3</sup> Vgl. BROWN 2001 13.

<sup>4</sup> Religiöse Feste, meist zu dem Zweck der Besänftigung eines Rachegeistes oder Verehrung eines Kami, s. PLUTSCHOW 1996 9–58. Matsuri werden noch heute zu zahlreichen Gelegenheiten gefeiert. Sie können klein und auf einen Schrein beschränkt sein, aber auch in ganz Japan gefeiert werden, abhängig von der Bedeutung und der Macht des Rachegeistes oder der Rachegeister oder Kami, für den oder die sie veranstaltet werden.

<sup>5</sup> Vgl. LEIMS 1990 138.

<sup>6</sup> Vgl. BROWN 2001 12, RAZ 1983 48–50.

sondern wurde speziell für diese Vorstellung geschaffen, wie im Rahmen eines Kanjin Nō, konnte er bis in die Mitte des Publikums hineinreichen, das die Schauspieler dann von allen Seiten aus betrachten konnte<sup>7</sup>. Bühne und Tribüne waren bei diesen Großveranstaltungen meist überdacht<sup>8</sup>. Gespielt wurde nicht auf dem Erdboden, sondern aus Gründen der Sicht- und Hörbarkeit ungefähr einen Meter darüber, je nach Bühne auch mehr oder weniger. Handelte es sich hingegen um eine Privatveranstaltung mit einem kleineren Besucherkreis, konnte ebenerdig gespielt werden, am Kaiserhof oder in den Hallen eines Mitglieds des Schwertadels beispielsweise<sup>9</sup>. Gebildete Zuschauer wie diese interessierte die Fußarbeit der Schauspieler. Diese konnten sie besser betrachten, wenn sie nahe an der Bühne saßen und nicht über, sondern direkt vor ihnen gespielt wurde.

Die Bewegung eines Nō-Spielers ist von dem Raum abhängig, in dem er sich bewegen kann. Dieser befindet sich in der Regel abgegrenzt zu dem Zuschauer-raum, angezeigt je nach Bühne durch Pfeiler, Säulen oder andere Markierungen oder aber schlicht Ecken, Wände oder eine Kante; in diesen Fällen bilden sie auch praktisch das Ende des Spielbereichs. Bewegungen sind jenseits davon nicht mehr möglich. Das Spiel findet immer so statt, dass der Zuschauer sehen kann, welche Bewegungsmuster (Kata) der Tänzer durchführt, er sich also nicht hinter oder in Gehäuse-Requisiten befindet. Für das japanische Mittelalter und die Zeit vor der Kapitulation im Asiatisch-Pazifischen Krieg musste er den Rang seiner Zuschauer bei der Ausrichtung seines Körpers berücksichtigen. Eine von der heutigen<sup>10</sup> so grundlegend verschiedene Form von Bühne und Zuschauerraum prägte daher aufgrund des von dem heutigen verschiedenen Spielraums einen gänzlich anderen Darstellungsstil. Schlussendlich strukturieren darüber hinaus fest stehende Requisiten (Tsukurimono) und Masken, Kostüme sowie Handrequisite (Kapitel 8) und später Regeln (Kapitel 6) die Bewegung eines Spielers auf der Bühne<sup>11</sup>.

Baupläne für Bühnen sind seit der Zeit Toyotomi Hideyoshis (1536–1593) bekannt. Daher nimmt es nicht Wunder, dass die früheste Sarugaku-Bühne, deren Form mit der heutigen nahezu identisch ist, um 1581 am Nishi-Honganji erbaut wurde<sup>12</sup>. Zobel<sup>13</sup> schreibt hingegen, die heutige Nō-Bühne habe sich bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts aus der Notwendigkeit, das Repertoire des 14. und 15. Jahrhunderts darauf ideal spielen zu können, herausgebildet. Der Hashigakari habe ihm zufolge zwischen 1504 und 1521 seine heutige Bedeutung und Form erlangt. Früher sei er von hinten auf die Hauptbühne zugelaufen und habe lediglich zu deren Betreten und Verlassen gedient. Zwar erscheint es möglich, dass infolge der Zunahme der Bedeutung des Tanzes des Shite auch der Hashigakari in diesem Zeitraum mit in das Spiel eingebunden worden sein könnte, aber dies allein auf die

<sup>7</sup> Bei KOMPARU 1983 123 finden sich zwei Abbildungen hierzu.

<sup>8</sup> Vgl. BROWN 2001 13.

<sup>9</sup> Vgl. ARNOTT 1969 75, RAZ 1983 82.

<sup>10</sup> Diese findet sich ausführlich beschrieben bei BLASSEN 1987 72–77, KEENE 1990 (1966) 74–88 oder KOMPARU 1983 109–149.

<sup>11</sup> Vgl. u. a. BLASSEN 1987 128–130, ODA Sachiko: On the characteristics of newly composed *nō* plays (*shinsaku nō*), in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): *Nō Theatre Transversal*, München 2008, 99–105 101. Requisiten jeder Form werden bei BLASSEN 1987 77–95 näher beschrieben, Tsukurimono i. Spez. in 5.2.

<sup>12</sup> Vgl. RAZ 1983 83, 130.

<sup>13</sup> ZOBEL 1987 24.

Spielbarkeit von älteren Stücken zurückzuführen, ist eine gewagte These. Dem widersprechen unter anderem Grafiken bei Arnott und Raz<sup>14</sup>. Arnott bildet sogar eine Bühne am Heian-Schrein von 1599 ab, deren Hashigakari senkrecht auf die Bühne führt, ähnlich wie der Hanamichi im heutigen Kabuki. Der Auftritt der Schauspieler erfolgt hier dicht an den Musikern vorbei<sup>15</sup>. Leims ordnet den Prototyp der heutigen Nō-Bühne einer 1595 im Residenzschloss Jūrakudai für Toyotomi Hideyoshi errichteten Bühne zu. Diese sei dann später in den Nishi-Honganji verlegt worden. Er geht weiter davon aus, dass bereits Anfang des 17. Jahrhunderts eine Bühne ohne Hashigakari nicht mehr vorstellbar gewesen wäre. Seine Beweisführung ist lückig, aber er könnte mit seiner Feststellung richtig liegen. Sarugaku hatte rund zwei Jahrhunderte Zeit, sein Repertoire an den Hashigakari anzupassen, der, wie von Arnott und Raz dargestellt, bereits seit längerer Zeit zu den bespielten Bühnen gehörte<sup>16</sup>. Zwar dürften immer noch Bühnen ohne Hashigakari existiert haben, mit der Stabilisierung der Macht durch die Tokugawa jedoch gerieten die Truppen nicht mehr in die Verlegenheit, auf jeder Bühne auftreten zu müssen, die ihnen angeboten wurde. Vor diesem Hintergrund behauptet Raz, die Fossilierung des Sarugaku habe bereits in der Zeit Toyotomi Hideyoshis begonnen<sup>17</sup>. Das erscheint mir jedoch falsch, denn die Standardisierung des Bühnenbaus, des Repertoires und anderer Bereiche der Kunst fand nachweislich nicht vor dem 17. Jahrhundert statt. Für eine Fossilierung müssen diese jedoch abschließend ausgebildet sein. Bis in das frühe 17. Jahrhundert konnten sich die Truppen außerdem nicht darauf verlassen, in den Tokugawa sichere Patrone gefunden zu haben. Sie hofften lediglich darauf. Erst mit der Festigung der Macht Tokugawa Ieyasus nach der Schlacht von Sekigahara am 21. Oktober 1600 und der Übernahme der Regierung durch seinen Sohn 1603 schien absehbar, dass sich diese Familie längere Zeit an der Spitze würde behaupten können. 1618, weitere 15 Jahre später, schrieben sie Reisstipendien aus, die den Truppen endlich finanzielle Sicherheit gaben. Zu diesem Zeitpunkt spielten sie immer noch unter stark variierenden Bedingungen für ein breiteres Publikum, nicht nur den Shōgun und sein Gefolge. Dessen Erwartungen an ein gutes Programm waren hierbei jedoch ebenso zu berücksichtigen wie die der neuen Förderer<sup>18</sup>.

Von der Beschreibung einer Bühne darauf zurückzuschließen, ob es sich um eine Sarugaku-Vorstellung gehandelt habe oder nicht, wie Leims es unternimmt, halte ich für unsicher und nicht zielführend<sup>19</sup>. Bis weit in das 17. Jahrhundert hinein waren die Baupläne keineswegs standardisiert. Ab circa Mitte des 17. Jahrhunderts, also einige Zeit, nachdem sich die Tokugawa des Sarugaku angenommen hatten, begannen sie, mehr und mehr Regeln festzuschreiben. Diese betrafen nach und nach auch den Bühnenbereich, dessen Entwicklung jedoch wohl noch bis in das 18. Jahrhundert andau-

---

<sup>14</sup> Vgl. ARNOTT 1969 75–82 und RAZ 1983 (vgl. Fnn. und Text).

<sup>15</sup> Vgl. ARNOTT 1969 81.

<sup>16</sup> Vgl. LEIMS 1990 136.

<sup>17</sup> Vgl. RAZ 1983 131.

<sup>18</sup> Hierzu schreiben GROEMER, Gerald: *Elite Culture for Common Audiences: Machiiri Nō and Kanjin Nō in the City of Edo*, in: *ATJ* 15.2 (1998), 230–252 (GROEMER 1998a) und RATH 2004 94ff. Zu der Bedeutung Toyotomi Hideyoshis für das Sarugaku des späten 16. Jahrhunderts vgl. BROWN 2001 119–128.

<sup>19</sup> Vgl. LEIMS 1990 152–154.

erte<sup>20</sup>. Beispielsweise war das Dach, das die heutige Bühne ziert, im 17. Jahrhundert zum Schutz gegen die Sonne und den Regen eingeführt worden<sup>21</sup>, trennte jedoch auch den Bühnen- vom Zuschauerbereich, über dem früher, je nach Örtlichkeit und Publikum, ein eigenes Dach oder ein Baldachin errichtet worden war<sup>22</sup>. Auch nach über einem Jahrhundert des Bestehens, am Ende der Edo-Zeit, konnten die Vorschriften für den Bühnenbau außer in den Zentren im Kansai und im Kantō nicht durchgesetzt werden. Bis heute müssen sich die Spieler daher gerade außerhalb von großen Städten und an alten Spielorten mit einer Vielzahl verschiedener Bühnenformen auseinander setzen und ihr Spiel an die örtlichen Gegebenheiten anpassen<sup>23</sup>. Ähnlich verlief diese Entwicklung für das Kabuki, das zunächst auf den Bühnen aufgeführt wurde, die für Sarugaku oder Kagura errichtet worden waren. Eine Reminiszenz an diese Zeit ist der zweite Hanamichi, der für manche Stücke aufgebaut werden kann<sup>24</sup>. Stücke, für die dies erforderlich ist, wurden vermutlich zuerst auf Bühnen aufgeführt, die zwei Hashigakari besaßen.

Mit der Zeit näherten sich auch die Bühnen der Laiendarsteller an die Tokugawa-Standards an<sup>25</sup>, sofern sie nicht ohnehin auf denselben Bühnen spielten (beispielsweise im Tesarugaku, dessen Spieler meist Schüler von Sarugaku-Meistern waren). Dennoch existieren auch heute noch zahlreiche Bühnen, vor allem auf dem Land und im Kansai, deren Maße nicht mit den in der Edo-Zeit festgelegten übereinstimmen<sup>26</sup>. Hin und wieder werden zu Vorstellungen sogar Karten für die Sitzplätze rechts von der Bühne hinter dem Chor verkauft, eine Praxis, die in der Moderne unüblich geworden ist. Für gewöhnlich sitzen Zuschauer nur links und vor der Bühne, weil sie über die Köpfe des Chors hinweg das Bühnengeschehen kaum sehen können<sup>27</sup>.

<sup>20</sup> Vgl. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 108, KOMPARU 1983 128, ZOBEL 1987 24. ORTOLANI 1995 144 benennt das 18. Jahrhundert, jedoch keine zeitliche Eingrenzung. Allgemein zu der Nō-Bühne nach der Festschreibung *ibid.* 144–146, KOMPARU 1983 u. a. Mehr zu der Standardisierung findet sich in den Kapiteln 7, 8, 9, 10 und insbes. 11.

<sup>21</sup> Vgl. RAZ 1983 131.

<sup>22</sup> Vgl. ARNOTT 1969 111. Eine Ausnahme hiervon bildeten Machiiri Nō. Diese fanden im Hof des Schlosses von Edo statt und werden auf 10.2.1 384–385 näher beschrieben. Während der Machiiri Nō waren die Besucher trotz des aus in der Regel aus fünf Nō und drei Kyōgen bestehenden Programms gezwungen zu stehen oder sich auf den Kiesboden des Innenhofes zu setzen. Kissen mizubringen war verboten. Darüber hinaus stellte der Shōgun keine Toilettenhäuschen oder anderweitig die Gelegenheit bereit, sich zu erleichtern, vgl. GROEMER 1998a 231–232.

<sup>23</sup> Ähnliches forderte bereits Zeami, zu finden bei BENL 1953 45–48 und RIMER/YAMAZAKI 1984 18–20, 82–83.

<sup>24</sup> Vgl. ARNOTT 1969 147–150, mit schematischer Darstellung.

<sup>25</sup> GROEMER, Gerald: Nō at the Crossroads. Performance during the Edo Period, in: *ATJ* 15.1 (1998), 117–141 (GROEMER 1998b) 125 liefert als Beispiel das Tsukiji Nō, dessen Spielfläche anfangs mit Reismatten markiert wurde, später jedoch eine ganz eigene Bühne herausbildete.

<sup>26</sup> Vgl. COLDIRON 2004 131.

<sup>27</sup> Vgl. KOMPARU 1983 140.

### 5.1.2 Einführung in die Terminologie der Nō-Bühne

Für gewöhnlich sind bei allen Bühnen nur die Maße der **Hauptbühne (Honbutai)** standardisiert, des quadratischen Spielbereichs zwischen den vier Pfeilern, auf dem sich der Großteil der Handlung abspielt, aber alle Bühnen beachten eine Grundeinheit des Raumes, genannt Shaku. Seit 1891 ist ein Shaku in Japan auf 303 Millimeter festgeschrieben, bis zu diesem Zeitpunkt wurden verschiedene Maße verwendet, weil die Tokugawa ihn über die durchschnittliche Länge eines Stücks Bambus zwischen zwei Knoten definierten. Der Boden der Hauptbühne ist 3 x 3 Ken groß, was 18 x 18 Shaku entspricht. 3 x 3 Shaku bilden hierbei die Fläche, die ein Sitzender, 6 x 3 Shaku die Fläche, die ein Liegender und 6 x 6 Shaku<sup>28</sup> die Fläche, die ein Stehender mit ausgebreiteten Armen bedeckt. Entsprechend werden alle Distanzen und Räume in Nō und Kyōgen in 3 Shaku gemessen. Bei der Bewegung auf der Bühne müssen die Shitekata und Wakikata beachten, dass diese Maße eingehalten werden, um Kollisionen zu vermeiden – weswegen ein Schauspieler mit einer Hellebarde in der Hand auch nicht an jedem Punkt der Bühne stehen kann. Theoretisch sind in jedem Stück zu jedem Zeitpunkt Schauspieler und Raum einander genau zugeordnet<sup>29</sup>. Drei Shaku-Schritte bestimmen den Raum, in dem sich ein Spieler in einer durch den Begriff „Shōdan“ festgelegten Rhythmuseinheit von acht Trommelschlägen<sup>30</sup> bewegen wird<sup>31</sup>. Je nach Länge eines Shōdan bewegt er sich demnach schneller oder langsamer, wenn er den Raum durchmessen will.

Bis zu der Errichtung von Bühnen innerhalb von Gebäuden (nach der Restauration)<sup>32</sup> waren Nō-Bühnen stets nach Süden ausgerichtet, um das Tageslicht für den Goban (Fünf-Stücke-Zyklus) nutzen zu können, wie Zeami es in seinen Schriften fordert. Heutzutage ist das nicht mehr notwendig, aber neu errichtete Bühnen weisen immer noch meistens nach Süden – solange sich dies nicht verbietet, wie im Falle einer Bühne, die der Kaiser besucht, dessen Thron selbst nach Süden ausgerichtet ist und der sich umdrehen muss, um ein Nō auf einer herkömmlichen Nō-Bühne anzusehen. Aus Respekt vor ihm wurden auch nordwärts ausgerichtete Nō- oder Kagura-Bühnen gebaut<sup>33</sup>.

Manche der früheren Sarugaku-Bühnen besaßen (oder besitzen) keinen, mehrere oder andere **Hashigakari**<sup>34</sup> als die Standard-Bühne der Tokugawa. Bei diesen frühen Hashigakari handelte es sich nicht unbedingt um zu der Hauptbühne hinführende Bühnenstege wie auf der heutigen Nō-Bühne, sondern häufig um außen an einem Tempel oder Schrein angebrachte Balustradengänge, die den Umkleide- mit dem Spielbereich verbanden und daher in das Spiel eingebunden

---

<sup>28</sup> Eine Tatami-Matte ist 3 x 6 Shaku groß, weswegen bisweilen auch in Tatami-Matten gemessen wird.

<sup>29</sup> Vgl. BARTH 1972 130, KOMPARU 1983 281.

<sup>30</sup> Zu der irreführenden Bezeichnung „Schlag“ im Zusammenhang mit Rhythmuseinheiten im Nō s. 7.1 207–209.

<sup>31</sup> Vgl. KOMPARU 1983 278–280.

<sup>32</sup> Ibid. 117 schreibt, die Shiba-Nō-Bühne sei die erste Nō-Bühne in einem eigens dafür errichteten Gebäude gewesen. Wie aus dem vorangegangenen Text ersichtlich, hat es jedoch schon vorher Vorstellungen im Inneren von Gebäuden gegeben.

<sup>33</sup> Vgl. ibid. 33, insbes. aber 117–121.

<sup>34</sup> Zu der Funktion des Hashigakari auf der heutigen Bühne BLASSEN 1987 115, SCHNEIDER 1983 15.



wurden. Manchmal wurden sie auch nachträglich angebracht, um diese Nutzung zu ermöglichen. Frühe Hashigakari hatten demnach keine künstlerisch-ästhetische Bedeutung, sondern waren eine Gegebenheit, mit der die Truppen sich auseinander setzen mussten<sup>35</sup>. Später wurde der Hashigakari zu einem Hauptspielort für die Handlung der Stücke (zu Beginn des Stücks, bis sich die Handlung in die Welt der Geister verlagert). Banu und Zobel heben dies beide hervor und sehen den Hashigakari daher im Gegensatz zu westlichem Theater, in dem die Bühne Ort der Handlung („Ort des Platzes“ bei Banu) ist. Im Nō hingegen sei die Bühne ein Ort des Weges, des Übergangs, und die Hauptbühne ein Ort der Manifestation anderweltlicher Kräfte, deren Verbindungssteg in die Wirklichkeit der Hashigakari sei<sup>36</sup>. Abgesehen von der Rolle des Shite verbleiben andere Fächer für gewöhnlich an dem Ort, an dem sie sich auf der Hauptbühne nach deren Betreten niedergelassen haben<sup>37</sup>. Seine Reise schließt der Waki beispielsweise am Wakiza ab, dem Ort, an dem er auch für den Rest des Stücks sitzt – bevor er die Bühne auf demselben Weg verlässt, auf dem er gekommen ist. Banu bemerkt daher folgerichtig, dass die westliche Bühne vertikal auf den Gegensatz Himmel-Erde ausgerichtet sei, während die japanische traditionelle Bühne nicht nur räumlich, sondern auch hierarchisch horizontal angelegt ist. Geister- und Menschenwelt, Jenseits und Diesseits, verfließen ineinander, ohne genau trennbar zu sein. Diesen Umstand führt er auf den religiösen Hintergrund des Nō zurück: im christlichen Glauben existiert eine klare vertikale Hölle-Welt-Himmel-Struktur, im indigen japanischen und buddhistischen Weltbild nicht. Fassbare und unfassbare Welt befinden sich hier mehr oder weniger auf derselben Ebene und besitzen keine festen Konturen, an denen sie festgemacht werden könnten. Übergänge sind fließend<sup>38</sup>. Moderne Inszenierungen auf nicht konformen westlichen Bühnen müssen daher eines der Hauptelemente der Nō-Choreographie missen oder es substituieren<sup>39</sup>. Komparu schreibt<sup>40</sup>, der Hashigakari sei gemäß dem Jo-Ha-Kyū-Prinzip<sup>41</sup> in drei Bereiche eingeteilt, denen sich auch die Bewegung anpasse. Zobel hingegen hebt hervor, dass der Hashigakari nie als Brücke genutzt werde, sondern lediglich deren Funktionalität besitze<sup>42</sup>. Physische Brücken werden auf der Nō-Bühne in der Regel durch auf dem Boden ausgelegte Matten repräsentiert wie im Stück „Shakkyō“ [89]. Schneider beschreibt außerdem die Metsuke-bashira („Blickfang-Säule“, einer der vier Pfeiler an den Ecken einer Nō-Bühne) als „Brücke“ zwischen Publikum und Schauspieler. Diese stelle nämlich den Verbindungspunkt zwischen der jenseitigen Welt des Shite und dem Diesseits her, von wo aus Waki, Wakizure und Zu-

<sup>35</sup> Vgl. RAZ 1983 83, 131, allgemeiner und mit Abbildungen verschiedener Bühnen bei ARNOTT 1969 75–82, KOMPARU 1983 122–126.

<sup>36</sup> Vgl. BANU 1987 31–33, ZOBEL 1987 5–9, 85–86.

<sup>37</sup> Vgl. ZOBEL 1987 15–16.

<sup>38</sup> Vgl. BANU 1986 31–33.

<sup>39</sup> Dies geht aus der Beschreibung ZOBELS 1987 2–14 eindeutig hervor, vgl. a. *ibid.* 38.

<sup>40</sup> Vgl. KOMPARU 1983 27.

<sup>41</sup> Steigerungsprinzip aus der Musik, präsent jedoch in sämtlichen Bereichen von Nō und Kyōgen, v. a. im Rhythmus (Strukturierung der Zeit) und in der Bewegung (Strukturierung des Raumes). Bespreche ich im Zusammenhang mit der Bewegung in 6.1.2 und im Zusammenhang mit dem Rhythmus in Nō und Kyōgen in 7.1 207–209.

<sup>42</sup> Vgl. ZOBEL 1987 31.

schauer ihm zusehen<sup>43</sup>. Der Hashigakari, der die Nō-Bühne heute zielt (Migigamae, „von rechts kommend“), kann frühestens 1599 und nur an der Bühne im Nishi-Honganji nachgewiesen werden<sup>44</sup>.

Frühere Bühnen besaßen neben dem Hashigakari noch eine **Waki-Tür**, durch die der Waki die Bühne betrat. Heute existiert sie nicht mehr, weil sie schon in der Edo-Zeit nur selten benutzt wurde<sup>45</sup>.

Noch im 16. Jahrhundert experimentierten die Truppen mit der Platzierung von Musikern, Chor und dem Hashigakari, der vorwiegend als Auftrittssteig genutzt wurde. Erst gegen Ende des Jahrhunderts bildete sich dann die erhöhte Bühne mit Bühnensteig und Überdachung heraus, die später von den Tokugawa festgeschrieben wurde. Zur selben Zeit begannen Hinter- (Ato-za) und Seitenbühne (Waki-za) die Hauptbühne zu erweitern, um Platz für die Partikularkünstler zu schaffen<sup>46</sup>. Musiker und Chor hatten zuvor häufig vor oder neben der Bühne auf dem Boden oder auf einem Podest gesessen<sup>47</sup>. In dieser Experimentierphase existierten keine einheitlichen Maße. Toyotomi Hideyoshi, um nur ein Beispiel zu nennen, führte auf seinem Korea-Feldzug 1592–1593 ganz gewiss keine kleine Bühne mit sich, sondern eine, die der darstellerischen Gewalt seiner Stücke und der Größe seines Publikums angemessen war. Zudem hatte er sie notwendig so bauen lassen müssen, dass er die Doppelinszenierung von Wunsch und Wirklichkeit später auf der Bühne durchführen und sie ohne großen Aufwand über See und über Land transportieren konnte<sup>48</sup>.

Länge und Abwinklung des Hashigakari von der Hauptbühne sind auch heute keineswegs einheitlich. Gerade neu errichtete Bühnen weichen häufig erheblich von den im 17. Jahrhundert festgelegten Maßen ab<sup>49</sup>. Bei der Errichtung der Staatlichen Nō-Bühne (Kokuritsu Nōgakudō) 1983 beispielsweise wurde beschlossen, den Hashigakari an historischen Vorbildern zu orientieren und insgesamt 13,5 Meter lang zu bauen und in einem Winkel von 116 Grad zu der Hauptbühne abzweigen zu lassen<sup>50</sup>. Das ist ungewöhnlich, weil so der Flötenspieler nicht mehr

---

<sup>43</sup> Vgl. SCHNEIDER 1983 14.

<sup>44</sup> Vgl. RAZ 1983 82, Fn. 22 sowie wiederum allgemeiner, jedoch mit Abbildungen ARNOTT 1969 75–82.

<sup>45</sup> Bedauerlicherweise konkretisiert ZOBEL 1987 36 nicht, auf welchen Zeitraum sich diese Angabe bezieht. Möglicherweise wurde die Benutzung der Waki-Tür bereits unter Kanze Nobumitsu (1435/1450–1516) oder seinen unmittelbaren Nachfolgern unüblich. Nobumitsu steigerte die Bedeutung der Nebenspieler für das Nō und verschob den Schwerpunkt seiner Stücke in Richtung einer dramatischen Handlung. Ebenfalls denkbar ist eine Bedeutungsreduktion der Pforte im Zuge des Bedeutungsgewinns des Hashigakari, s. vorangegangener Absatz.

<sup>46</sup> Vgl. KOMPARU 1983 134.

<sup>47</sup> Vgl. ARNOTT 75–82, m. Abbildung. Arnott erklärt außerdem, dass die heute bekannten vier Säulen der Hauptbühne gegen Ende des 16. Jahrhunderts üblich geworden seien – aus einem praktischen Grund, nämlich um das Bühnendach zu stützen, nicht als Bestandteil von Choreographie oder Dramaturgie.

<sup>48</sup> Vgl. BROWN 2001 122. Die Taikō Nō Toyotomi Hideyoshis sind Thema eines Exkurses von ibid. 119–128, außerdem in in 10.2.1 379–380 und 11.3.1 517–518.

<sup>49</sup> COLDIRON 2004 131 beschränkt dies nicht nur auf in der Moderne neugebaute Bühnen. Solche jenseits der großen Städte stimmen häufig nicht mit den von den Tokugawa vorgegebenen Maßen überein.

<sup>50</sup> Vgl. GOFF, Janet E.: The National Noh Theater, in: MN 39.4 (1984), 445–452 447, ZOBEL

sehen kann, wann der Vorhang (Agemaku) sich hebt und senkt<sup>51</sup>. Demgegenüber fallen andere Hashigakari deutlich kürzer aus und stehen in anderen Winkeln zu der Hauptbühne. Grundsätzlich müssen bei allen Hashigakari, auch den neu errichteten, die oben angegebenen Maße von 3x3 Shaku-Feldern eingehalten werden, um Koordinierungsschwierigkeiten zwischen Trommeln und Shite zu vermeiden.

Einer der Hauptgründe für die Differenz mancher Bühnen zu den Standardmaßen ist die Orientierung an historischen Vorbildern. Denn die Tokugawa hätten nach der Festlegung schlecht alle Bühnen im Land abreißen und neu bauen lassen können<sup>52</sup>. Historische Bühnen an Schreinen und Tempeln weichen daher zwangsgebunden von den Vorgaben ab. Orientieren sich die Planer an einer solchen Bühne, perpetuieren sich diese abweichenden Maße.

Angeblich ist es seit der Azuchi Momoyama-Zeit (1573–1603) üblich, **Tongefäße** in einem Freiraum unter der Hauptbühne aufzuhängen, um bei Bedarf beeindruckende Klangeffekte erzeugen zu können<sup>53</sup>. Böhner und Zobel messen diesen Gefäßen große Bedeutung zu, aber sie sind nicht einmal bei allen in der Edo-Zeit errichteten Bühnen zu finden<sup>54</sup>. Das mag daran liegen, dass das Stampfen des Shite nicht unbedingt zu der musikalischen Untermalung eines Nō gehört, sondern der Kommunikation auf der Bühne dient. Nicht von der Hand weisen lässt sich allerdings, dass die meisten heutigen Bühnen Klanggefäße besitzen. Unter in der Moderne errichteten Bühnen finden sich jedoch Betonbecher, keine aus Ton. Beide Arten sollen angeblich einen ähnlichen Klangeffekt hervorrufen<sup>55</sup>. Zobel vermutet, dass die Tongefäße einen im Kagura auf an Ufern stehenden Bühnen durch die Wasseroberfläche erzeugten Klang imitieren sollten<sup>56</sup>. Ganz gleich, welche Hinweise er und Befürworter seiner Theorie dafür jedoch finden wollen, nachzuweisen ist der Ursprung der Klanggefäße ebenso wenig wie ihr Aufkommen Ende des 16. Jahrhunderts.

Die **Bühnenrückwand (Kagami Ita)** mit der Malerei einer **Kiefer (Matsubame)**<sup>57</sup>, heute so typisch für jede Nō-Vorstellung, bildete sich frühestens in der

---

1987 22–23. 116 (bei Zobel 26) Grad sind in der Tat tiefer als üblich. Für gewöhnlich trifft der Hashigakari mit einem Winkel von 100 bis 105 Grad auf die Hauptbühne, vgl. KOMPARU 1983 139.

<sup>51</sup> Er „ruft“ den Shite herbei und muss daher sehen können, wann er auftritt. Hierzu und zu der Flöte (Nōkan) mehr in 7.1 204–205.

<sup>52</sup> ZOBEL 1987 22–23 nennt noch weitere Zahlen, deren genaue Höhe für diese Studie jedoch nicht von Bedeutung sind. GROEMER 1998a 236 führt sogar einen Hashigakari des Kanjin Nō von 1750 mit einer Länge von 81 Fuß an, was 24,689 Metern entspricht und damit beinahe doppelt so lang ist wie der Hashigakari, den die meisten Nō-Bühnen besitzen. Nun wäre es aufgrund der Größe einer solchen Veranstaltung verständlich, dass die Dimensionen der Bühne angepasst werden, aber die Hauptbühne blieb gleich groß. Groemer bietet außerdem einen Lageplan. Weitere Pläne anderer Bühnen finden sich bei ARNOTT 1969 75–82.

<sup>53</sup> Diese Zeitangabe wird nicht nachgewiesen; vgl. KEENE 1990 (1966) 19, KOMPARU 1983 147–148 (mit Abbildungen verschiedener Entwicklungsstadien) und ZOBEL 1987 21.

<sup>54</sup> Ibid. 37 nennt als Beispiel die nach dem Zweiten Weltkrieg neu errichtete Kita-Bühne in Tōkyō.

<sup>55</sup> Vgl. COLDIRON 2004 131, KOMPARU 1983 147.

<sup>56</sup> Vgl. ZOBEL 1987 37–38.

<sup>57</sup> KEENE 1990 (1966) 13 und KOMPARU 1983 115–116 schreiben, es handele sich um die Yōgō-Kiefer aus dem Kasuga-Schrein, unter der der Kami, der in dem Schrein verehrt wird,

Edo-Zeit heraus, ebenso wie der Umkleideraum für den Shite (**Kagami no Ma**)<sup>58</sup>. Dieser zog sich vorher – wie die anderen Schauspieler auch – in Hütten (bei einem Kanjin Nō oder am Straßenrand) oder hinter Stellwänden um. In einem Nō wird zuerst die Kagami Ita, dann das Publikum angesungen<sup>59</sup>. Nicht zuletzt aufgrund dieser rituellen Komponente konnte sich lange niemand vorstellen, dass sie nicht aus der grauen Vorzeit des Sarugaku stammen könnte, sondern jüngerem Datums war. Mir ist nicht bekannt, seit wann die Kagami Ita den Hintergrund für das Sarugaku bildet, da jedoch lange Zeit keine spezifischen Sarugaku-Bühnen existierten, erscheint es höchst unwahrscheinlich, ein hohes Alter anzunehmen. Die Kagami Ita der Staatlichen Nō-Bühne ist der der Bühne am Nishi-Honganji nachempfunden. Dennoch entfachte ihre Anfertigung Anfang der 1980er Jahre heftigen Streit, weil sie Fachleuten zu groß erschien. In der nachfolgenden Debatte wurde klar, dass für die Kiefern keine feste Vorlage existiert<sup>60</sup>. Festgelegt ist lediglich, dass auf der Rückwand der Bühne eine Kiefer abgebildet sein muss, nicht jedoch deren Herkunft oder Form<sup>61</sup>.

Der **Agemaku**, ein mehrfarbiger Vorhang, trennt den Kagami no Ma vom Hashigakari. Für den Auf- und Abgang des Shite wird er auf dessen Befehl („Maku!“) hin von seinen Helfern langsam oder schnell angehoben, je nach Rolle<sup>62</sup>. Für die Musiker, die ebenfalls über den Hashigakari auftreten, ziehen sie den Agemaku nur beiseite. Der Flötenspieler sollte immer so sitzen, dass er den Agemaku sehen kann, um den Shite mit einem schrillen Ton (Hishige) „herbeirufen“ zu können, wenn sich dieser zeigt<sup>63</sup>.

---

getanzt haben soll. Der Iemoto der Konparu-Schule reist noch heute jedes Jahr an den Schrein und wird beim Tanz angeblich von diesem Kami besessen. Konparu bietet daneben jedoch noch eine weitere Deutung an: bei der Kiefer handele es sich um einen dem Wanderer (Waki) Schatten spendenden Baum, unter dem er sich niederlassen und träumen könne.

<sup>58</sup> Vgl. KOMPARU 1983 127, SCHMITT, Pia: Mirror of Attachment. On Magic Mirrors and Reflections in Nō Plays by Zeami Motokiyo, in: GEILHORN, Barbara/GROSSMANN, Eike/MIURA Hiroko/ECKERSALL, Peter (Hgg.): Enacting Culture – Japanese Theater in Historical and Modern Contexts (= Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien Band 51), München 2012, 83–102 99. Für den Shite beginnt und endet eine Vorstellung an einem bestimmten Punkt im Kagami no Ma, vgl. COLDIRON 2004 118, KOMPARU 1983 140. Ein mit einem Bambusvorhang versehenes kleines Fenster („Monomi“ oder „Bogyō“) lässt den Shite von drinnen auf die Hauptbühne und den ehemaligen Sitzplatz eines Beamten oder Höflings blicken, der ihm Handzeichen bezüglich der Gestaltung seines Spiels und der Stimmung der Höhergestellten geben konnte, vgl. KOMPARU 1983 146.

<sup>59</sup> Vgl. COLDIRON 2004 130.

<sup>60</sup> Vgl. GOFF 1984 447, 451–452.

<sup>61</sup> Vgl. ZOBEL 1987 21, 28–29. Das mag daran liegen, dass die Herkunft der Kiefer schon in der Zeit der Festlegung unter den Tokugawa nicht mehr bekannt war. Heutzutage wird angenommen, dass sie die Bühne zu einem heiligen Ort erklärt, vgl. GARDNER 1992 206, KOMPARU 1983 115–116. Mehr zu dem Eindruck der Heiligkeit (s. „Noh Space“) bei Letzterem auf den Seiten 111–114. Komparu schreibt mehreren baulichen Elementen der Bühne einen sakralen bzw. sakralisierenden Charakter zu. Meist hat deren Existenz jedoch akustische oder ästhetische Gründe.

<sup>62</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 181–182.

<sup>63</sup> Vgl. insges. KOMPARU 1983 145–147.

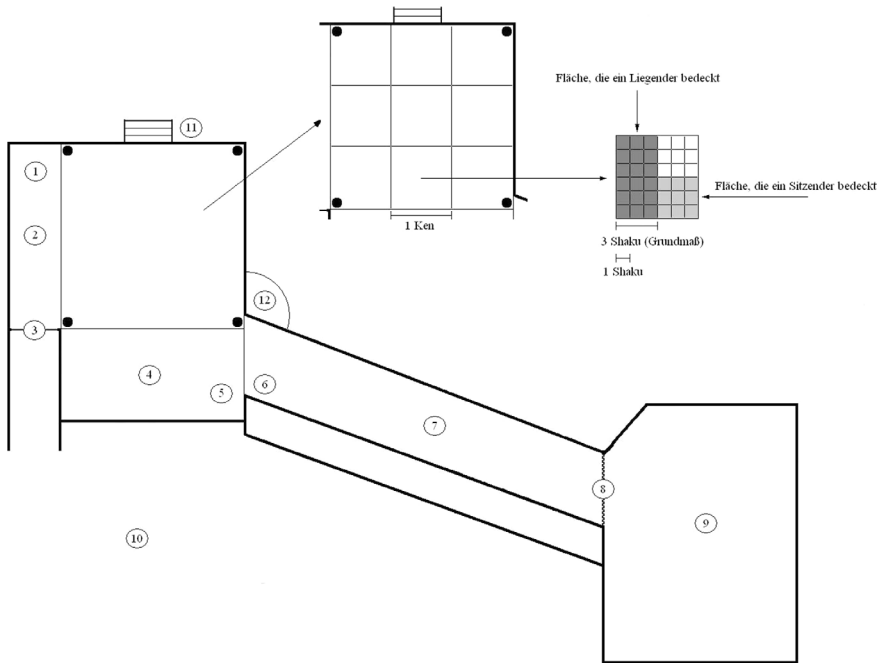
Hinter der Bühne befinden sich außerdem die **Gakuya** genannten Umkleiden der Schauspieler. Einer ist allein für die Kostüme des Shite vorgesehen, weitere werden hierarchisch absteigend ganzen Spielergruppen zugeteilt, beispielsweise den Hayashikata, den Shitekata oder den Kyōgen-Darstellern<sup>64</sup>. Von den Gakuya kann der Shite problemlos in den Kagami no Ma gelangen, in dem die Maske für ihn aufbewahrt wird. In der Regel sind in den Gakuya nur die Spieler zugegen, die auch spielen. Haben sie ihre Pflicht erfüllt, packen sie ihre Sachen und verlassen den Bereich hinter der Bühne wieder, um nach Hause oder zu einer anderen Veranstaltung zu fahren. Die oder der Gakuya bestanden in der Frühzeit des Sarugaku aus einfachen Vorhängen, die aufgespannt wurden, um die sich umkleidenden Schauspieler und deren Kostüme vor dem Blick der Zuschauer zu verbergen<sup>65</sup>. Komparu zufolge gehören die Gakuya nicht mehr zu der eigentlichen Nō-Bühne<sup>66</sup>. Er begründet dies nicht, aber es ist anzunehmen, dass die Tokugawa keine Vorschriften für die Einrichtung von Umkleideräumen gemacht haben. Denn Gakuya können sich von Bühne zu Bühne erheblich unterscheiden. Besonders in Tempeln und Schreinen handelt es sich häufig einfach um leere Räume neben oder hinter der Bühne, die den Rest des Jahres über anderen Zwecken dienen. Mit der Vorstellung von einem sakralen Bereich, den das Nō-Theater bildet, erscheint das nicht kompatibel.

---

<sup>64</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 181, KOMPARU 1983 142.

<sup>65</sup> Vgl. BARTH 1972 71.

<sup>66</sup> Vgl. KOMPARU 1983 128.



### Schematische Darstellung einer idealen Nō-Bühne:

- 1 = Sitzplatz des Waki auf der Seitenbühne (Waki-za)
- 2 = Chor (Jiutai)
- 3 = Kirido-guchi
- 4 = Hintere Bühne (Ato-za) vor der Spiegelwand (Kagami Ita), wo die Musiker sitzen
- 5 = Sitzplatz der Kōken
- 6 = Sitzplatz des Kyōgen-Spielers
- 7 = Hashigakari
- 8 = Vorhang (Agemaku)
- 9 = Spiegelraum (Kagami no Ma)
- 10 = Umkleiden für die Spieler (Gakuya)
- 11 = Shirasu-bashigo (kleine halbe Treppe) und Shirasu (weißes Kiesbett um die Hauptbühne herum)
- 12 = An dieser Stelle wird der Winkel gemessen, in dem der Hashigakari auf die Hauptbühne trifft (hier 111 Grad). Im Idealfall kann der vorne links sitzende Fuekata den Agemaku aus dem Augenwinkel sehen.

## 5.2 TSUKURIMONO UND ANDERE REQUISITEN, DIE DER SCHAUSPIELER NICHT IN DER HAND HÄLT ODER BEWEGT

**Tsukurimono** (wrtl. „Dekoration“<sup>67</sup>) konkretisieren die Örtlichkeit, an der die Handlung eines Nō (nicht jedoch eines Kyōgen!) stattfindet<sup>68</sup>. Für gewöhnlich handelt es sich um eines oder mehrere Hindernisse<sup>69</sup>, das oder die den Bühnenraum neu definiert oder definieren und damit erheblichen Einfluss auf die Bewegungsfreiheit der Spieler hat oder haben. Tendenziell wird ihr Einsatz nicht zuletzt deshalb vermieden. Tsukurimono müssen keine Kulisse, sondern können Teil des Bewegungsraumes, in ihn eingebunden sein<sup>70</sup>. Beispiele für letztere wären der Brunnen in „Izutsu“ [46] und die durch ein Tuch markierte Brücke in „Shakkyō“ [89]. Zwar können sie kunstfertig hergestellt und schön zu betrachten sein, ja sogar Karren oder Throne, Tsukurimono sind jedoch nicht realistisch, sondern charakterisieren lediglich den Ort der Handlung, das Stück und die Rollen, die darin auftreten<sup>71</sup>. Ihre Gestaltung bleibt dem Herstellenden überlassen und wird bislang nicht näher festgeschrieben, abgesehen von ihrer Größe. Je nach Verwendungszweck beträgt ihre Grundfläche eine oder zwei Tatami-Matten (3 x 6 oder 6 x 6 Shaku)<sup>72</sup>. Heutzutage werden sie nach alten Skizzen aus der Edo-Zeit von den Spielern für jede Vorstellung neu selbst angefertigt. Früher gab es eigens dafür geschulte Handwerker<sup>73</sup>.

Tsukurimono werden, sofern in einem Stück vorgesehen, nach dem Eintritt von Chor und Hayashikata (Musiker) von den Kōken (Bühnenassistenten) auf die Bühne getragen. Gelegentlich stehen sie auf dem Hashigakari. Das ist aber bei den 130 regelmäßigen gespielten Stücken nur sehr selten der Fall<sup>74</sup>.

Tsukurimono können reine Dekoration sein wie der Brunnen in „Izutsu“ [46] oder als **Gehäuse**<sup>75</sup> für den Shite, Tsure oder einen Kokata dienen (beispielsweise in

<sup>67</sup> Tsukurimono sind nicht mit nur einem Begriff zu übersetzen, weil sie mehrere Funktionen, von Bühnendekoration bis hin zu Kulisse haben und auch in nur einem Stück verschiedene dieser Funktionen übernehmen können, vgl. ZOBEL 1987 95.

<sup>68</sup> Vgl. *ibid.* 139 bzw. 84–112 sowie BLASSEN 1987 77–95 zu den Tsukurimono im Allgemeinen. Im heutigen Nō-Kanon finden sich insges. mehr Stücke mit als ohne, alle möglichen Funktionen eingerechnet. Tsukurimono werden auch in Kyōgen verwendet, diese konkretisieren jedoch meist die Handlung, nicht die Örtlichkeit – es sei denn, sie stellen bspw. den Thron des chinesischen Kaisers dar wie in „Tōzumō“ (Izumi)/„Tōjin Zumō“ (Ōkura) [111]. Für gewöhnlich verwenden Kyōgenkata den Bühnenraum jedoch ohnehin äußerst kreativ, so dass Tsukurimono noch seltener eingesetzt werden als im Nō, vgl. BLASSEN 1990 51, HATA Hisashi/YOSHIKOSHI Tatsuo: Kyogen (ed. & transl. by Don Kenny), Tōkyō 1991<sup>2</sup> (1981) 114–118, m. Abbildungen.

<sup>69</sup> Vgl. ZOBEL 1987 85.

<sup>70</sup> Vgl. BLASSEN 1987 128–130, mit Beispiel „Kōtei“ [56] bei ZOBEL 1987 85–86.

<sup>71</sup> Vgl. KOMPARU 1983 253–256, ZOBEL 1987 89.

<sup>72</sup> Vgl. KOMPARU 1983 289–292.

<sup>73</sup> Vgl. *ibid.* 256, ZOBEL 1987 95. Bedauerlicherweise wird Komparu nicht konkreter, so dass ungewiss bleiben muss, von welcher Zeit er schreibt. Es erscheint jedoch naheliegend anzunehmen, dass in der Edo-Zeit spezielle Handwerker die Tsukurimono für das Sarugaku anfertigten und sich diese nach der Restauration aus Kostengründen nicht mehr halten können.

<sup>74</sup> Vgl. *ibid.* 75.

<sup>75</sup> Gehäuse stehen manchmal auf einem **Ichijōdai** genannten Podest, das, für sich genommen, wiederum eigene Funktionen haben kann. Beispielsweise wird es gelegentlich für eine Tanzdarbietung, sogar den Höhepunkt des Stückes, verwendet oder aber stellt

„Sumidagawa“ [102])<sup>76</sup>. Bei diesen unterscheide ich, Zobel folgend, zwischen Erscheinungs- und Verwandlungs-Gehäusen. Für gewöhnlich sind sie offen. Das heißt, der Zuschauer kann den Shite bereits sehen, wenn das Tsukurimono auf der Bühne platziert wird, und er kann ihn auch sehen, solange er noch nicht spielt. Manche Gehäuse sind jedoch mit einem Vorhang verdeckt. Der Shite ist dann nicht sichtbar, sondern „erscheint“ aus dem Gehäuse heraus. Eher selten wird er bereits im Gehäuse sitzend auf die Bühne gebracht oder befindet sich darin, bevor das Stück beginnt. Denn dann muss das Tsukurimono bereits auf der Bühne stehen, sonst wäre es zu schwer<sup>77</sup>. Diese Funktion wurde in Tada Tomios (1934–2010) „Bōkonka“ [12] wieder aufgegriffen: die Witwe des verstorbenen koreanischen Zwangsarbeiters lebt in einer Hütte in ihrer Heimat. Diese wird durch ein Gehäuse mit einem Vorhang in den koreanischen Nationalfarben davor repräsentiert. Anfangs ist nicht bekannt, dass sie darin wartet, die Farben dienen der Definition des Ortes, der in Korea und nicht in Japan liegt. Der Vorhang wird erst im Nochiba geöffnet<sup>78</sup>. Üblicher ist es jedoch, dass der Shite oder Tsure in das Gehäuse einkehrt, um sich darin in den Nochijite zu verwandeln (Tsukurimono-Verwandlung). Dies markiert dann den Wechsel von Maeba zu Nochiba, ganz so, als würde der Shite die Bühne verlassen, um sich umzukleiden (Nakairi-Verwandlung im Kagami no Ma), nur dass er es im Gehäuse meist vor den Augen aller Zuschauer tut. Selbstverständlich kann das Gehäuse während der Verwandlung auch abgedeckt sein, und in manchen Stücken ist das der Fall. Dann wirkt das Gehäuse ähnlich wie die Glocke in „Dōjōji“ [23]: der Hauptdarsteller verlässt zwar nicht die Bühne, jedoch den Sichtbereich des Publikums und erscheint verwandelt wieder. Zobel schlägt vor, Mugen Nō nach Onstage- und Offstage-Verwandlungen einzuteilen, nicht nach dem Goban. Onstage-Verwandlungen nennt er Tsukurimono-Verwandlungen (in einem Gehäuse) und Offstage-Verwandlungen Nakairi-Verwandlungen (im Kagami no Ma)<sup>79</sup>. Mitunter unterscheiden sich die Bühnenfassungen einzelner Stücke von Schule zu Schule allein darin, ob die Verwandlung auf der Bühne oder im Kagami no Ma geschieht<sup>80</sup>.

Ein Tsukurimono, das mehrere verschiedene Möglichkeiten der Anwendung bietet, ist ein lackierter Eimer mit Deckel (**Katazura-oke**). Er wird meist, aber nicht ausschließlich, in Kyōgen eingesetzt und dient in diesen mehreren Zwecken, kann Sitz, Sockel, Stein, Brunnen oder Eimer sein, ganz wie das Stück es erfordert. Komparu führt den Katazura-oke gemeinsam mit dem Fächer als **Tayōdōgu** auf, als Universalrequisiten, eine eigene Gruppe neben Tsukurimono und Kodōgu<sup>81</sup>.

---

einfach einen Thron oder eine Brücke dar. Meist stehen die Gehäuse ebenerdig, nicht auf einem Ichijōdai. BARTH 1972 129–130, KOMPARU 1983 258–259 und ZOBEL 1987 92–93 schreiben mehr darüber.

<sup>76</sup> Vgl. ZOBEL 1987 94.

<sup>77</sup> Vgl. KOMPARU 1983 256, ZOBEL 1987 98–101.

<sup>78</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 220, 225.

<sup>79</sup> Vgl. ZOBEL 1987 97. Ebenfalls hier (90–91) mehr zu der Glocke und deren nur in diesem Stück verwendeten Aufhängung am Fue-bashira (Pfeiler bei dem Flötenspieler, befindet sich von vorne gesehen hinten rechts).

<sup>80</sup> Spez. hierzu vgl. ZOBEL 1987 137 sowie allgem. zu den Kostümwechseln und dazu, welche Formen sie annehmen können s. BETHE, Monica: The Use of Costumes in Nō Drama, in: Art Institute of Chicago Museum Studies 18.1 Five Centuries of Japanese Kimono. On This Sleeve of Fondest Dreams (1992), 6–19 17r., 19l.

<sup>81</sup> Kodōgu sind Handrequisiten und werden in 8.1.8 beschrieben.



Meiner Meinung nach erfüllt der Katamura-oke in der Hauptsache ähnliche Funktionen wie die Tsukurimono, auch wenn er ebenfalls als Handrequisit eingesetzt werden kann (beispielsweise als Eimer) und muss daher an dieser Stelle erwähnt werden. Zeigt er ein Hindernis an, gestaltet er den Bühnenraum<sup>82</sup>. Im Kyōgen dient er in erster Linie als Behälter, um darauf zu sitzen oder um anzuzeigen, dass ein Schauspieler sich räumlich gesehen über einem anderen befindet wie der Yamabushi im Kakibaum in „Kaki-Yamabushi“ [48]<sup>83</sup>.

<sup>84</sup>Ohne Zweifel hat der **Spiegel** und haben spiegelnde Oberflächen wie Wasser im Nō mehrere Funktionen, sowohl in der Spielvorbereitung (Kagami no Ma bedeutet wörtlich „Spiegelraum“) als auch im Spiel selbst. Spiegel können einerseits, insbesondere im Maeba, als Gebrauchsgegenstand Verwendung finden. Später, im Nochiba, hingegen zeigen sie Dinge, die an und für sich unsichtbar sind. In „Izutsu“ [46] beispielsweise gewährt die spiegelnde Wasseroberfläche den Blick in das Reich der Toten und zeigt somit die Wahrheit hinter der Gestalt (und der Person) Izutsus, in „Sanekata“ [82] spiegelt das Wasser Fujiwara no Sanekatas Erinnerung an die Geliebte, die vergangen ist und konfrontiert ihn mit der Wahrheit ihres Todes. Der Spiegel zeigt also sowohl den gegenwärtigen als auch einen vergangenen Zustand an. Er dient als Objekt, das die Verwandlung einer Figur (sprachlich, denn die Verwandlung wird nie gezeigt) manifestieren kann. Damit übernimmt der Spiegel im Nō den mythologischen Charakter, der ihm in der Sage von der Flucht Amaterasus vor ihrem Bruder zugeschrieben wird: als die Sonnengöttin aus der Höhle blickt, sieht sie einen Baum voller Spiegel, aus denen ihr ihr Antlitz entgegen strahlt. Der Spiegel ist in der Geschichte ein Symbol für das neue Tama Amaterasus. Tama sind Entitäten, die in Objekten, Menschen und Tieren residieren und diese mit Kraft ausstatten. Sie werden häufig mit dem christlichen Seelenkonzept in Verbindung gebracht, haben jedoch nur wenig damit zu tun. Denn Tama werden mit der Zeit schwächer und müssen unter Beihilfe der Vorfahren einmal im Jahr gestärkt werden, um nicht verloren zu gehen. Ebenso wie Menschen haben auch Kami Tama, deren Kräfte beständig erneuert werden müssen. Ein wenig genauer wird dieses Konzept des japanischen Volksglaubens bei Barth und Plutschow erklärt<sup>85</sup>. Spiegel spiegeln jedoch nicht nur, sondern können auch den Blick erweitern, ihn in andere Welten öffnen, so wie in „Matsura“ [64]. Weder dieses Stück noch „Sanekata“ [82] sind heute übrigens noch Teil des Repertoires. Während „Sanekata“ [82] beliebteren Stücken weichen musste, schrieb Kanze Motoakira (1722–1774) in seinem „Meiwa Kaisei Utaibon“ („Überarbeitete Gesangsbücher der Meiwa-Zeit“) „Matsura“ [64] in „Sayohime“ [64] um und strich den Spiegel, den Zeami eingefügt hatte. Er hatte keinen Beleg für ihn im Quellenmaterial gefunden, das für ihn als Kokugaku-Forscher Grundlage aller japanischen Legenden war. Eine heute ebenfalls nicht mehr genutzte Funktion

<sup>82</sup> Vgl. KOMPARU 1983 258–259.

<sup>83</sup> Vgl. HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 116–117. Unter dieser URL findet sich der Ausschnitt aus einer Vorstellung von „Kaki-Yamabushi“ [48] von Club Soja (Shigeyama-Familie): bTWcIXtk0qk.

<sup>84</sup> Sämtliche Informationen zu den Spiegeln im Nō stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, aus SCHMITT 2012.

<sup>85</sup> Vgl. BARTH 1972 1–4, PLUTSCHOW 1996 52–56, SCHNEIDER 1983 9–12.

des Spiegels ist die der optischen Raumerweiterung. Früher, vermutlich noch bis in die frühe Edo-Zeit, mögen Spiegel den Bühnenraum strukturiert haben, genutzt worden sein, um unterschiedliche Räume und räumliche oder zeitliche Distanzen darzustellen. Mit dieser Funktion wurden sie zumindest in Vorformen des Sarugaku und des Kagura genutzt. Bereits in der Edo-Zeit wurde es jedoch üblich, diese Dimension der Darstellung in den Text und die Bewegung zu legen<sup>86</sup>.

### 5.3 NÜCHTERNHEIT UND LEERE AUF DER NŌ-BÜHNE

Die heutige Bühnenausstattung des Nō ist der Momenteindruck einer über die Jahrhunderte durchgeführten Reduktion auf das Wesentliche, das, was den Moment ausmacht: den Menschen vor einer Kulisse der Leere, die allein durch sein Handeln Gestalt gewinnt<sup>87</sup>. Zu Zeiten Kanze On'amis (1398–1467) und Kanze Nobumitsus (1435/50–1516) war sie deutlich opulenter, mitunter standen wohl auch Pferde auf der Bühne und zahlreiche Nebendarsteller füllten sie aus. Sie muss daher größer gewesen sein als heute. Mit der Vereinnahmung des Sarugaku durch die Tokugawa nahm jedoch auch die Opulenz ab und machte der Nüchternheit des Zen Platz<sup>88</sup>. Der Reduktion fielen unter anderem die Spiegel zum Opfer, die in der Zeit Kanze Nobumitsus zu der Bühnenausstattung hinzugefügt worden waren. Sie hatten lediglich eine schmückende Funktion erfüllt und den Bühnenbereich als anderweltlich markiert, was durch die Einbindung des Hashigakari in die Handlung als Brücke zwischen den Welten unnötig geworden war<sup>89</sup>. Heute zeichnet sich die Bühnenarchitektur der Nō-Bühne hauptsächlich durch ihre Nüchternheit und Leere aus: nur selten werden Requisiten bemüht, um diese Nacktheit auszufüllen. Sänger im Nō beschwören mit ihrem Gesang Eindrücke und Bilder im Geist ihrer Zuhörer, die den ganzen Kosmos umfassen können, also nicht von einem konkreten Bühnenraum begrenzt werden, Kyōgenkata hingegen deuten diesen mittels Sprachen und Gesten begrenzt um<sup>90</sup>. Beispielsweise schickt ein Herr in „Kane no Ne“ [49] seinen Diener Tarōkaja in die Stadt, um den Wert des Geldes (jap. „Kane no Ne“) zu ergründen. Tarōkaja missversteht jedoch und glaubt, er solle den Klang der Glocken (jap. „Kane no Ne“) untersuchen. Daher horcht er, in der Stadt angekommen, in Richtung jeder der vier Säulen, die er zu den Türmen erklärt, an denen die Glocken geläutet werden.

Nō und Kyōgen können theoretisch auf westlichen Bühnen gespielt werden, wie es hin und wieder in Nordamerika und Europa geschieht, beispielsweise dann, wenn Spieler an einer Schule oder Universität auftreten oder unterrichten, die keine eigene Nō-Bühne oder für solche Zwecke verwendbare in der Höhe ver-

---

<sup>86</sup> Vgl. KOMPARU 1983 91–92.

<sup>87</sup> Vgl. *ibid.* 114.

<sup>88</sup> Hierzu insbes. HARRIS 2006 35–38; das Konzept einer quasi-leeren Bühne wird jedoch in jedem der Standardwerke behandelt.

<sup>89</sup> Zu der Bedeutung des Spiegels im Nō vgl. SCHMITT 2012 oder 5.2; spez. zu den Spiegeln Kanze Nobumitsus SCHMITT 2012 97–98.

<sup>90</sup> Vgl. HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 107–108.

stellbare Podeste besitzt<sup>91</sup>. Es reicht aus, wenn der Spielbereich mit Pfeilern oder anderen Markierungen abgegrenzt wird, damit die Schauspieler sich orientieren können<sup>92</sup>. Dasselbe geschieht auf manchen Matsuri oder Vorstellungen für Touristen. Dennoch wirken diese Bühnen häufig zu groß und die Schauspieler verloren auf ihnen, was vor allem daran liegt, dass sie zu hoch sind. Das niedrige Dach, das die Nō-Bühne nach oben hin begrenzt, konzentriert den Blick des Zuschauers auf einen bestimmten Bereich, der in einer Beziehung zu der Größe der Bühne und dem Shite steht, weswegen es sich sehr schwierig gestaltet, eine große Bühne zu einer Nō-Bühne umzugestalten – jedoch nicht unmöglich ist<sup>93</sup>.

## **5.4 ZERSTÖRUNG VON SARUGAKU-BÜHNEN IN DER ZEIT DES UMBRUCHS (1850ER BIS 1860ER JAHRE)**

Der Deklaration der Restauration kaiserlicher Macht am 3. Januar 1868 gingen mehrere Unruhen im ganzen Land, insbesondere im Westen Japans, voraus, in deren Verlauf Sarugaku-Bühnen zerstört oder anderen, meist militärischen Zwecken zugeführt wurden<sup>94</sup>. Zwar entspannte sich die Lage in den Monaten nach dem 3. Januar vorerst ein wenig, aber immer wieder wurden Theater in ganz Japan in Brand gesteckt, weil das Sarugaku in den Augen Vieler die vergangene Macht der Samurai und ihrer Herren symbolisierte. Diesen Brandstiftungen fielen in Ōsaka sämtliche Sarugaku-Bühnen bis auf die im Besitz Hashioka Gasetsus zum Opfer<sup>95</sup>. Ein unbeabsichtigter Brand wiederum zerstörte die Kongō-Bühne in Tōkyō, nachdem sie die Unruhen zunächst unbeschadet überstanden hatte<sup>96</sup>. Aufgrund des Wegfalls ihrer Patrone dauerte es noch einige Jahre, bis die Schulen oder ihre wenigen Repräsentanten neue Bühnen oder ganze Theater errichten konnten. Diese standen neben anderen vor allem ihren Förderern aus Politik, Wirtschaft und Militär offen und wurden nicht selten maßgeblich von diesen mitfinanziert. Die meisten Spielstätten (nicht immer regelrechte Bühnen) errichteten jedoch einzelne Spieler zunächst für den Eigenbedarf und öffneten sie später für den Schulbetrieb, als die Zahl der an ihrer Kunst Interessierten anstieg. Wenig überraschend blieb das politische und kulturelle Zentrum Japans, Tōkyō, auch Zentrum der Welt des Nōgaku. Dies war der Ort, an dem die Großmeister beinahe aller Schulen residierten, hier wurden neue Bühnen von den Fördervereinen gebaut und Bücher für den Unterricht gedruckt, die Lehrer in ganz Japan verwendeten. Patrone aus dem Militär, der Wirtschaft, der Aristokratie und der Politik (nicht selten in einer Person) begannen schließlich Anfang des 20. Jahrhunderts, selbst Theatergebäude

<sup>91</sup> Das YouTube-Video „Kaki-Yamabushi“ [48] bspw., auf das ich in 4.5.94, Fn. 122 verweise, wird auf einer westlichen Bühne gespielt. Insgesamt wirken die Spieler dadurch verloren – anfangs scheinen sie unsicher zu sein, wie sie mit der Weite des Raums umgehen sollen: 7ZdnnmVpfYs.

<sup>92</sup> Geschehen in diesem Beispiel: „Aoi no Ue“ [4] mit einem Bühnenvorbau auf einer westlichen Bühne: B5GetxUkhss.

<sup>93</sup> Zu den Verhältnissen und der Funktion des Daches schreibt ausführlich KOMPARU 1983 111–114.

<sup>94</sup> Vgl. BARTH 1972 93–94, ORTOLANI 1995 107.

<sup>95</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 86.

<sup>96</sup> Vgl. *ibid.* 116.

oder einzelne Spielstätten für „ihre“ Schulen zu finanzieren. Nachdem sie anfangs insbesondere in der Hauptstadt Aufträge vergeben hatten, errichteten sie bald auch Nō-Theater in Städten wie Kyōto, Nara und Ōsaka. Aufgrund ihrer Größe und ihres Einflusses war die Kanze-Schule meist schneller als ihre Konkurrenten, sofern nicht bereits Bühnen vor Ort bestanden. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass weder den Schulen, noch ihren Förderern daran gelegen gewesen zu sein scheint, zerstörte oder umgewidmete Gebäude zu renovieren. Sie errichteten gleich neue Theater mit künstlichem Licht und westlicher Bestuhlung. 1891 wurde in Tōkyō die Kanze-Bühne gebaut, 1892 die Kita-Bühne, 1898 nach der Gründung des Hōshōkai auch die Hōshō-Bühne<sup>97</sup>.

## 5.5 EXPERIMENTE MIT WESTLICHER THEATER- UND BÜHNENARCHITEKTUR

Physische Veränderungen an dem Nōgaku der Meiji-Zeit (1868–1912) gegenüber Sarugaku und Kyōgen vor der Restauration betrafen vor allem **den Bühnenaufbau und die Beleuchtung**. Kanze Hideo erklärte in einem 1970 in „Concerned Theatre Japan“ (CTJ) erschienenen Interview, dass die Spielstätten vor 1868 ausschließlich Freilichtbühnen gewesen seien<sup>98</sup>. Das stimmt zwar nicht, zeichnet aber ein gutes Bild des Tokugawa-Sarugaku und -Kyōgen, die beide hauptsächlich im Freien, gelegentlich jedoch auch im Inneren des Palastes in Edo oder der Residenzen der Daimyō aufgeführt wurden. Nach westlichem Vorbild wurde der Spielort 1881 in ein eigens dafür errichtetes festes Gebäude verlegt und der Zuschauerraum abgedunkelt und so von der Bühne getrennt<sup>99</sup>. Zumindest Gaslicht war daher notwendig, um den Innenraum ausreichend zu erhellen. 1878 wurde diese im Westen bereits veraltete Technologie, nur sechs Jahre nach ihrer Einführung auf der Ginza (Pracht- und Einkaufsstraße in Tōkyō, Sinnbild der Modernisierung), erstmalig im Kabuki eingesetzt, später auch auf der Nō-Bühne<sup>100</sup>. Bei den Freilichtbühnen hatten die weißen Kieselsteine (Shirasu) vor der Bühne dazu gedient, das Licht zu den Schauspielern zu reflektieren<sup>101</sup>. Banu verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass das Nō ein „Theater des Lichts“ sei. Gemeint ist das Tageslicht, das die Architekten des Nōgaku durch Gas- oder elektrisches Licht zu ersetzen versuchten. Banus Meinung nach geschah dies in Erinnerung an das Tageslicht, dessen Gegen-

---

<sup>97</sup> Vgl. *ibid.* 103 bzw. 110 für die Hōshō-Bühne sowie GEILHORN 2011 95–96. Sie schreibt von einem regelrechten Bauboom für Nō-Theater.

<sup>98</sup> Vgl. Noh: Business and Art. An Interview with Kanze Hideo, in: TDR, Vol. 15.2 (1971), 185–192 188r. Zitiert fortan mit KANZE 1971. BANU 1986 96 schreibt, noch heute werde in Erinnerung an die Freilichtbühnen der Eingangsbereich eines Nō-Theaters bspw. mit roten Ahornblättern geschmückt. Hier können Libretti der Stücke mit Anmerkungen zu den wichtigsten Kata erworben werden, vgl. BANU 1986 97.

<sup>99</sup> Vgl. RAZ 1983 216–218.

<sup>100</sup> Vgl. hierzu ARNOTT 1969 179. Hier werden noch weitere technische Neuerungen behandelt, von denen die meisten jedoch nur im Kabuki-Theater relevant wurden. Nō/Kyōgen bemühte sich nicht wesentlich darum, westlich zu werden oder von dem Kontakt mit dem Westen zu profitieren. Zu groß war der Druck von Seiten seiner Geldgeber, japanisch zu sein und zu bleiben. Mehr dazu findet sich in 10.2.2 und 10.2.3.

<sup>101</sup> Vgl. COLDIRON 2004 129–130.

wart eine weitere Dichotomie des Nō hervorhebt (6.1.4): Geister erscheinen für gewöhnlich nicht am Tag, sondern in der Nacht. Dabei übersieht er aber, dass einige kanonische Nō nur in der Nacht bei Fackelschein gespielt werden sollten, heute jedoch keine veränderte Beleuchtung verlangen<sup>102</sup>. Aufgrund des Brandrisikos ersetzten die Kabuki-Theater die Gasleuchten übrigens bereits kurz nach ihrer Einführung durch elektrische Lampen.

Diese Neuerungen änderten die Beziehung von Publikum und Spielern zueinander. Zwar konnten die Zuschauer noch auf die Bühne blicken, aber umgekehrt war dies nicht mehr möglich. Für die Spieler wurden sie zu einer dunklen Masse, in der sich Gesichter Einzelner nicht mehr ausmachen ließen<sup>103</sup>. Sarugaku und Kyōgen lebten aber bis zu der Einführung von künstlichem Licht davon, bestimmte Personen oder Gruppen von Personen anzuspielden, sei es in Sajiki oder ihnen unter einem Baldachin gegenüber sitzend wie später in der Edo-Zeit. Sajiki wurden schon lange nicht mehr aufgestellt<sup>104</sup> und Kanjin Nō nach der Restauration nicht mehr veranstaltet, abgesehen von einem gescheiterten Kanjin Nō Kanze Kiyotakas (1837–1888) unmittelbar nach der Exilierung des Shōgun<sup>105</sup>. Intime Aufführungen, wie es sie unter den Tokugawa gegeben hatte, waren nur noch am kaiserlichen Hof möglich, dessen Bühne jedoch sehr selten bespielt wurde. Die Spieler stellte diese Entwicklung vor eine Herausforderung, zumal mehrere von ihnen jahrzehntelang nicht auf der Bühne gestanden hatten und nun unter vollkommen anderen Bedingungen zurückkehrten. Mittlerweile sind ihre Nachfahren und die Zuschauer das künstliche Licht so gewohnt, dass sogar bei Takigi Nō („Fackelschein-Nō“)<sup>106</sup> das Fackel- durch elektrisches Licht ergänzt wird<sup>107</sup>. Außerdem ist es üblich geworden, das Licht im Zuschauerraum nur zu dimmen. Besucher wollen nicht selten im Libretto mitlesen oder -singen und können die Vorstellung auch später betreten oder früher verlassen<sup>108</sup>. Entsprechend wird der Theatersaal nicht abgeschlossen, anders als beispielsweise im Shingeki. Zobel erklärt, die begehrtesten Plätze seien die direkt vor der Hauptbühne und von diesen die durch die Metsuke-bashira („Blickfang-Säule“, vorne links) behinderten die günstigsten. Sogar Studenten könnten sie sich leisten. Der Grund für die Präferenz sei, dass

---

<sup>102</sup> Vgl. BANU 1986 94–95. ZOBEL 1987 26 betrachtet ebenso die drei Kiefern neben dem Hashigakari als Relikte dieser Zeit. Möglicherweise früher, gewiss aber nach der Verlegung der Bühne in ein spez. dafür errichtetes Gebäude, wurde Elementen wie diesen Kiefern nachträglich eine neue, pseudo-religiöse Bedeutung zugeschrieben, beispielhaft hierzu *ibid.* 32.

<sup>103</sup> Vgl. RAZ 1983 218.

<sup>104</sup> Zu den Sajiki bei Großveranstaltungen wie dem Kanjin Nō von 1750 vgl. GROEMER 1998a 243 und RAZ 1983 49–50, ansonsten in 5.1 99–100.

<sup>105</sup> Vgl. BARTH 1972 93.

<sup>106</sup> Takigi Nō finden in ganz Japan unter freiem Himmel und bei Fackelschein statt. Sie werden auch von professionellen Spielern gegeben.

<sup>107</sup> Vgl. COLDIRON 2004 253. Bei *ibid.* 242ff. findet sich die Schilderung eines solchen Takigi Nō. ARNOTT 1969 143 bietet die (sehr kurze) Beschreibung eines Takigi Nō. Zwar erwähnt er kein elektrisches Licht, weist jedoch auf den deutlich sichtbaren Feuerwehrwagen hin, der hinter der Bühne stand und schreibt von einem Generator, der dröhnend das ganze Stück über lief.

<sup>108</sup> Vgl. ARNOTT 1969 154, BANU 1986 94–95, COBIN 1969 167.

die Zuschauer die Perspektive des Waki teilen wollen würden. Das erscheint mir merkwürdig, denn der Waki blickt, nachdem er seine Einführung gegeben hat, für gewöhnlich starr geradeaus und nimmt keine Notiz mehr von dem, was auf der Bühne geschieht. Zumindest bezüglich seiner Einschätzung, dass durch die Platzwahl der Schwerpunkt des Interesses eines Besuchers bestimmt werden kann, möchte ich jedoch zustimmen<sup>109</sup>.

Von zentraler Bedeutung – und heute, 150 Jahre später, noch heftig kritisiert – war die Einführung der **Bestuhlung** im Zuschauerraum und damit einhergehend die Abschaffung der Tatami-Matten. Diese wären von den Straßenschuhen und Stuhlbeinen der Besucher nur zerstört worden. Die Kritik wurde damit begründet, dass sich die Theatererfahrung durch das neue Sitzen ändere oder geändert habe, formaler, ästhetischer, aber weniger spirituell geworden sei<sup>110</sup>. Vor alten Sarugaku-Bühnen, die die Unruhen der Restaurationszeit überlebt haben, sind Bereiche für vier oder fünf Personen voneinander abgegrenzt, in denen sich Zuschauergruppen niederlassen und dem Spiel folgen oder gemeinsam essen und trinken oder sich unterhalten. Manchmal werden im Winter kleine Öfen (Hibachi) aufgestellt, an denen sie sich während der Vorstellung wärmen können<sup>111</sup>.

Bevor die Nō-Bühnen neue Technologien einführten, beobachteten sie ihre Erprobung häufig längere Zeit in den Kabuki-Theatern vor Ort<sup>112</sup>. Das Kabuki bemühte sich, sich dem westlichen Theater anzunähern, weil westliche Theater-technik mit ihren beeindruckenden Effekten lukrativ erschien, insbesondere in der Kombination mit herkömmlicher Kabuki-Technik. Experimente wie die Abdunklung oder das Verbot, sich zu unterhalten und Speisen und Getränke zu sich zu nehmen, wurden jedoch von den Besuchern des Kabuki nicht gut aufgenommen. Daher ist der Zuschauerraum im Kabuki heute beleuchtet und es darf, abgesehen von Theatern, in denen dies baulich nicht vorgesehen ist, auch gegessen und getrunken werden. Dies ist ganz eindeutig eine positive Entwicklung. Denn vor der Einführung des elektrischen Lichtes wurden Schauspielern in wichtigen Szenen von den Kuronbo (schwarz gekleidete Bühnenhelfer) Kerzen unter oder vor das Gesicht gehalten, um ihre Mimik hervorzuheben, was die Brandgefahr steigerte<sup>113</sup>. Im geschlossenen Nō-Theater werden auch heute noch keine Speisen zu sich genommen – bis in die Edo-Zeit war das üblich. Manche kleinere Bühnen legen sogar noch Tatami-Matten aus und stellen nur bei Bedarf Stühle auf. Mit dem Respekt gegenüber der Nō-Bühne, den die Meiji-Elite einforderte, nehmen es Bewohner von kleineren Städten und des Landes, wo diese Bühnen häufig stehen, allerdings nicht sonderlich ernst, so dass auf den Matsuri an Schreinen und Tempeln auch während der Vorstellungen gegessen und gesprochen wird. Wenn es im Winter sehr kalt ist, kann es auch schon einmal vorkommen, dass Zuschauer auf die Bühne steigen und den Spielern warmen Sake (Reiswein) anbieten, um sich aufzuwärmen<sup>114</sup>. Das wäre in Tōkyō undenkbar.

---

<sup>109</sup> Vgl. ZOBEL 1987 18–20.

<sup>110</sup> Vgl. RAZ 1983 246.

<sup>111</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 19.

<sup>112</sup> Vgl. RAZ 1983 221.

<sup>113</sup> Vgl. ARNOTT 1969 166, 179, RAZ 1983 216ff.

<sup>114</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 14.

## **5.6 ERRICHTUNG UND BETRIEB DER SHIBA-BÜHNE DURCH DIE FÖRDERVEREINE, 1881–1903**

<sup>115</sup>Nachdem Iwakura Tomomi im Juli 1876 ein Nō-Programm für den Kaiser und dessen Mutter organisiert hatte, wurde 1878 auf Geheiß des Kaiser mit dem Bau einer Nō-Bühne im Kaiserpalast in Aoyama begonnen. Sie war für seine Mutter Eishō (1835–1897) gedacht, die von der Vorstellung begeistert gewesen sein soll. Nach kurzem Bau wurde die Aoyama-Bühne am 5. Juli 1878 mit „Dōjōji“ [23] eröffnet, gespielt von Hōshō Kurō (1837–1917), den die Kaiserinmutter bereits bei Iwakura gesehen hatte. Bis zum 20. November wurde die Bühne danach jedoch nicht mehr für weitere Aufführungen genutzt. Im selben Jahr gründeten Iwakura und andere hochstehende Mitglieder der neuen Administration die Nōgakusha, den ersten Förderverein für das Nōgaku, also für Nō und Kyōgen. Denn zehn Jahre nach der Restauration schien es um die Schulen schlecht bestellt zu sein. Nur wenige Künstler fanden ein Auskommen, weswegen ihre Zahl beständig zurückgegangen war. In dieser schwierigen Lage schlossen sich Fördermitglieder aus dem kaiserlichen Hofadel zusammen und gründeten eine Gesellschaft für die Unterstützung von Nō und Kyōgen. Eine erste Fassung von deren Satzung erarbeitete ein kleiner Unterstützerkreis bereits 1878, jedoch trieb erst Iwakura nach dem Besuch von Ex-Präsidenten Ulysses S. Grant die Gründung voran<sup>116</sup>. Er beabsichtigte, Nōgaku zu einem japanischen Nationaltheater auszugestalten, das der Oper, die er in Paris gesehen hatte, an Bedeutung gleichkäme (10.2.3). Zuerst bemühten sich die Mitglieder der Nōgakusha um Bauland für eine Nō-Bühne im Ueno-Park im Zentrum Tōkyōs. Fündig wurden sie jedoch im Shiba-Park, in dem sie in Nachbarschaft des „Kōyōkan“, eines Restaurants der gehobenen Gesellschaft, am 3. März 1881 den Bau fertig stellen und ihn am 16. April in Gegenwart von Kaiser und Kaiserinmutter eröffnen ließen (Shiba Nōgakudō)<sup>117</sup>. Die Shiba-Bühne war die erste Nō-Bühne, die sich komplett in einem Gebäude befand. Sie stand für alle Interessierten offen und bot bis zu 700 Personen Platz. Da es sich um eine gemeinsame Bühne aller Schulen handelte, durfte jeder Spieler auftreten, solange er zu einer der Schulen gehörte. Das Programm wurde anfangs von Hōshō Kurō und Umewaka Minoru I. zusammen gestaltet. Diese Situation war für alle Beteiligten ungewohnt, zumal Umewaka nur Oberhaupt einer Zweigschule der Kanze und nicht einmal ausgebildeter Haupt-, sondern Zuspielder war (Tsure). Seit dem 17. Jahrhundert hatten die beiden größten Schulen des Sarugaku nicht mehr so eng zusammengearbeitet, nun zwangen sie die Umstände, ihre von Konkurrenz um die Gunst des Shōgun geprägte Geschichte hinter sich zu lassen und gemeinsam ihre Kunst zu retten – und es gelang. Zwischen Anfang und Ende der 1880er Jahre und bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts stieg die Zahl der aktiven Spieler in der Folge wieder an. Dies war nicht auf hohe Schülerzahlen zurückzuführen, sondern darauf, dass immer mehr Ehemalige auf die Bühne zurückkehrten. Um 1880 lag die Zahl der Spieler noch bei um die 100, 1886 bereits bei 226. Mit zunehmender Beliebtheit des Nōgaku nahmen die Schulen aber immer mehr Abstand von gemeinsamen Vor-

<sup>115</sup> Sämtliche Informationen in 5.6 stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, aus KOMIYA 1956 und FURUKAWA 1956, neuere Texte sind im deutsch- und englischsprachigen Bereich in dieser Ausführlichkeit kaum zu finden.

<sup>116</sup> Vgl. GEILHORN 2011 95; Fn. 131 enthält eine Reihe von Namen der Gründungsmitglieder.

<sup>117</sup> Vgl. *ibid.* 46.

stellungen. Im Verlauf der Edo-Zeit waren die Unterschiede zwischen ihnen zu groß geworden, als dass sie im selben Programm oder sogar auf derselben Bühne spielen konnten, ohne ihr ästhetisches Empfinden zu verletzen<sup>118</sup>.

Bereits wenige Monate nach der Eröffnung zeigte sich, dass der Unterhalt der Shiba-Bühne die finanziellen Möglichkeiten der Nōgakusha überstieg. Der Bauort war schlecht gewählt, denn die Feuchtigkeit des nahen Sees griff die Bausubstanz an und die Pacht für das Land sowie die Steuern erwiesen sich als zu hoch, um mit den mageren Einnahmen ausgeglichen werden zu können. Hinzu kam, dass die Zahl der Vorstellungen mit der Zeit abnahm, weil die Nō-Schulen ihre eigenen Theater errichteten und bevorzugt diese bespielten. Nach dem Tod Iwakuras im Juli 1883 mangelte es darüber hinaus an Elan und Bereitschaft, die Gesellschaft für die finanzkräftige Ober- und die Mittelschicht zu öffnen, bis die Lage 1887 so schlecht erschien, dass eine Eingabe an das Ministerium für den kaiserlichen Haushalt gemacht wurde, mit der Bitte um finanzielle Unterstützung. Die Eingabe soll mit der Bemerkung eingereicht worden sein, ohne finanzielle Unterstützung werde das Nō verschwinden, weil die großen Meister sterben würden. Das ist insofern interessant, als zu dieser Zeit bereits Sakurama Banma (1835–1917) von Kyūshū zurückgekehrt war und Hōshō Kurō, Umewaka Minoru I. und er als die „Großen drei [Schauspieler] der Meiji-Zeit“ („Meiji Sanmeijin“) verehrt wurden. Sie alle hatten 1887 noch ein langes Leben vor sich. Die Hilfe wurde dennoch gewährt, aber nach der Öffnung der Nōgakusha für nichtadelige Mitglieder nahm deren Gesamtzahl nicht zu, sondern sank noch weiter. Nach einer ersten Neugründung (Nōgakudō) 1890 übernahm schlussendlich der Minister für den kaiserlichen Haushalt, Hijikata Hisamoto (1833–1918), den Vorsitz der Gesellschaft nach einer zweiten Neugründung (Nōgakkai) sechs Jahre später. Hijikata garantierte mit seiner Person für die Finanzierung der Gesellschaft und das Engagement der Regierung für das Nō. Dennoch war die Shiba-Bühne nicht zu halten. Mittlerweile hatten alle Schulen in der Kantō-Region ihre eigenen Theater in der Stadt errichtet und bespielten diese. Daher schenkte der Nōgakkai am 9. September 1902 die Shiba-Bühne an den Yasukuni-Schrein, der sie in Kudan-Nō-Bühne umbenannte. Sie wurde 1903 auf das Schreinsgelände verlegt und dient seitdem für religiöse Vorstellungen zu Ehren der im Schrein verehrten Kami<sup>119</sup> und für Gyōkei Nō, vom Kaiserhof bestellten Vorstellungen, die für die Öffentlichkeit zugänglich sind<sup>120</sup>.

Anders als die Nō-Bühnen von vor der Restauration waren die in Gebäuden errichteten neuen Bühnen nicht mehr den Widrigkeiten des Wetters ausgesetzt, so dass sie blank und glatt poliert werden konnten – und so die Ästhetik der Bewegung auf der Bühne änderten. Abgesehen davon beeinflusste die Verlegung in das Innere auch die Lichtverhältnisse und so die Wirkung von Masken und Kostümen<sup>121</sup>.

---

<sup>118</sup> Darstellungs- und Schrifttradition der Schulen unterscheiden sich mitunter erheblich, so dass es beinahe unmöglich erscheint, Vertreter zweier Schulen miteinander auftreten zu lassen. Mehr zu diesen Unterschieden und ihrem Zustandekommen findet sich in 6.3.

<sup>119</sup> Vgl. <http://www.yasukuni.or.jp/english/precinct/index.html>, Punkt 12: Nōgakudō (Noh Theater).

<sup>120</sup> Vgl. RATH 2004 224.

<sup>121</sup> Vgl. KOMPARU 1983 149. Inwiefern sich die Wirkung von Masken und Kostümen durch die neuen Lichtverhältnisse änderte, führe ich auf 8.1.3 237 näher aus.



## 5.7 ZERSTÖRUNGEN IM UND NEUBAUTEN NACH DEM ASIATISCH-PAZIFISCHEN KRIEG

Bis auf das Somei Nō-Theater, das Tamagawa Nō-Theater und das Suginama Nō-Theater hatte in Tōkyō keine Nō-Bühne das alliierte Bombardement der letzten Kriegsjahre überstanden<sup>122</sup>. In Kyōto existierte nur noch die Bühne der Kongō-Schule<sup>123</sup>. Dennoch wurden sie unmittelbar nach der Kapitulation, mitunter bereits am Tag danach, wieder mit den seit circa 1940 gekürzten Programmen bespielt. Bis die Angriffe auf die japanischen Hauptinseln begonnen hatten, war es üblich gewesen, fünf Nō und vier Kyōgen zu spielen, mit „Okina“ als Erstspiel<sup>124</sup>. Danach wurden in der Regel nur noch drei Nō und zwei Kyōgen gespielt<sup>125</sup>. Vor allem kurz nach Kriegsende könnte das an der prekären Lage gelegen haben, in der sich die Künstler befanden. Die Zerstörungen des Krieges nämlich waren in den Ballungszentren so gewaltig, dass sich die Schulen erneut gezwungen sahen, gemeinsam aufzutreten und sich den Spielraum mit anderen zu teilen. Dadurch fielen manche Stücke aus dem Repertoire, in denen dies aufgrund der Schrifttradition nicht möglich gewesen wäre. Nach der freiwilligen Selbstzensur unter der Militärdiktatur schien es ohnehin generell notwendig, das Repertoire zu überarbeiten – zumal die Besatzer gerade dem Nōgaku skeptisch gegenüber standen und eine zeitlang sogar darüber nachdachten, es ganz zu verbieten<sup>126</sup>.

Das Kyōgen erholte sich unerwartet rasch von den Repressionen der Kriegszeit und gewann ein neues, junges Publikum für sich. Während des wirtschaftlichen Aufschwungs wurden zahlreiche neue Bühnen auch von den kleineren Zweigschulen der beiden überlebenden Kyōgen-Schulen errichtet, jeweils orientiert an den Bauplänen der Meiji- und Taishō-Zeit.

Die Theaterexperimente der 1960er und 1970er Jahre von Gruppen wie der Mei no Kai unter Kanze Hisao (1925–1978) zielten weniger darauf ab, Nō und Kyōgen in die Moderne zu überführen, als herauszufinden, was sie zu der Schöpfung eines neuen japanischen Theaters beitragen konnten<sup>127</sup>. Bei der Betrachtung von Produktionen aus dieser und der Zeit nach dem Rückzug des Nō in sich selbst (Mitte der 1980er Jahre) ist daher zu beachten, dass es sich bei dem von ihnen inszenierten Theater meist nicht um Nō und Kyōgen, sondern um Theater mit Gebrauch von Techniken oder Inhalten aus der Praxis von Nō und Kyōgen gehandelt hat. Die Mei no Kai inszenierte griechische Tragödien unter Zuhilfenahme von Nō- und Kyōgen-Techni-

<sup>122</sup> Vgl. OMOTE Akira: Nō und Nōforschung – Situation heute und Zukunftsperspektiven. Vortrag anlässlich des 4. Internationalen Symposiums der Hōsei Universität „Nō in der Welt“ am 6. und 7. Dezember 1979, in: SCHNEIDER, Harald: Das japanische Notheater. Spielpraxis und Spielumfeld unter Ausschluss der Noomusik, München 1983, 388–403 390.

<sup>123</sup> Vgl. KOBAYASHI Seki/KAGAYA Shinko: Kyōgen in the Postwar Era, in: ATJ 24.1 (2007), 144–177 149–150.

<sup>124</sup> Ein „Erstspiel“ ist das erste Stück eines Programms. Die Bezeichnung richtet sich nach der Position des Stücks im Fünf-Stücke-Zyklus, den ein Nō-Programm nach Zeami idealerweise bildet, bestehend aus fünf Nō- und vier Kyōgen-Stücken.

<sup>125</sup> Vgl. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 110–111.

<sup>126</sup> Mehr dazu in 10.2.5.

<sup>127</sup> Vgl. ODA Sachiko: Innere Wandlungen des klassischen Theaters. Zum Shinsaku-Nō, in: HIRATA Eiichirō/LEHMANN, Hans-Thies (Hrsg.): Theater in Japan (= Theater der Zeit. Recherchen 64), Berlin 2009, 136–146 145.

ken, hatte jedoch nichts anderes im Sinn als modernes Theater zu schaffen. Zwar kann die Forschung nicht ignorieren, dass diese Experimente die Spieler selbst und ihre Sicht auf ihre Kunst beeinflussten, aber allein die Tatsache, dass Nō auf fremden Bühnen gespielt wurde, hatte keinen Einfluss auf die Nō-Bühne, sondern auf den Darstellungsstil des Einzelnen. Dieser gab ihn an seine Schüler weiter und dieser wiederum an seine, wodurch sich die Darstellung insgesamt änderte<sup>128</sup>.

Heute finden sich Bühnen, auf denen Nō gespielt wird, sowohl in Tempeln und Schreinen, als auch in Theatern, seien sie nun dafür vorgesehen oder nicht, in Schulen und an Orten, an denen sie niemand vermuten würde, wie etwa auf dem Dach eines Hotels<sup>129</sup>. Nō wird nach wie vor zu bestimmten Anlässen ebenfalls auf Bühnen gespielt, auf denen für gewöhnlich Kagura aufgeführt werden. Nicht zu vergessen sind außerdem die rasch auf- und abbaubaren Bühnen, die auf den Matsuri und an heiligen Orten zur Anwendung kommen, an denen sich keine Nō-Bühne oder eine andere geeignete Spielstätte befinden.

Nō-Bühnen mit einer Kapazität von einem Dutzend (Schulbühnen) bis zu 400 Besuchern<sup>130</sup> sind heute über ganz Tōkyō verteilt. 1983 gab es in jeder Woche um die zehn Vorstellungen, jedoch nur gut ein halbes Dutzend Bühnen, auf denen nicht ausschließlich Nō gespielt wurde<sup>131</sup>.

## 5.8 ERRICHTUNG DES NATIONALTHEATERS UND DER STAATLICHEN NŌ-BÜHNE<sup>132</sup>

In den 1960er und 1970er Jahren des 20. Jahrhunderts ließ die Faszination für den Westen in Japan spürbar nach und eine Rückbesinnung auf die Vor-Meiji-Zeit setzte ein. Die Suche nach dem „wahren“ Japan, kulminierend in Nakane Chies (\*1926) „Die japanische Gesellschaft“ von 1970 und repräsentiert von neu aufkommendem Interesse an den Monographien Yanagita Kunios (1875–1962) und seiner Nachfolger über die japanische Volkskultur<sup>133</sup>, prägte das Denken dieser Jahre. Im Zuge dieser Rückkehr zu den Wurzeln Japans wurde 1966 in Tōkyō das **Nationaltheater (Kokuritsu Gekijō)**<sup>134</sup> als Bühne für japanische traditionelle Theaterkunst

<sup>128</sup> Nachzulesen in 6.6, 6.7 sowie 11.2.

<sup>129</sup> Vgl. COLDIRON 2004 262.

<sup>130</sup> KOMPARU 1983 141 gibt die ideale Zahl der Zuschauer mit 350 bis 500 an. Vermutlich meint er damit, dass in diesem Fall jeder Besucher genug sehen und hören kann, um die Vorstellung genießen zu können.

<sup>131</sup> Vgl. RAZ 1983 234. HAVENS, Thomas R. H.: *Artist and Patron in Postwar Japan. Dance, Music, Theater, and the Visual Arts, 1955–1980*, Princeton 1982 13 hebt hervor, dass im Nō mehr Probenauftritte stattfänden als reguläre. Dieser Umstand führe dazu, dass erheblich mehr Probenbühnen als reguläre Spielstätten unterhalten würden. Zu der Zahl der Bühnen bei HAVENS 1982 152.

<sup>132</sup> Sämtliche Informationen zu der Staatlichen Nō-Bühne (Kokuritsu Nōgakudō) stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, aus GOFF 1984. BETHE/BRAZELL 1990 beziehen sich eigenen Angaben zufolge ebenfalls auf sie.

<sup>133</sup> Insbes. an „Tōno Monogatari“. Näheres bei HAROOTUNIAN 1998 sowie 3.2.3 62–63.

<sup>134</sup> Homepage in englischer Sprache: <http://www.ntj.jac.go.jp/english.html>. Nicht zu verwechseln mit dem 1997 eröffneten Neuen Nationaltheater, das sich der Pflege des Theaters der Gegenwart widmet (Shin Kokuritsu Gekijō, Homepage: <http://www.nntt.jac.go.jp/english/>).

sowohl aus der Stadt als auch vom Land erbaut<sup>135</sup>. Mit seiner Hilfe sollte ein neues Publikum vor allem für die sterbenden folkloristischen darstellenden Künste (Minzoku Geinō)<sup>136</sup> erschlossen werden, denen die Regierung hier ein Podium gab, über das sie auch mit der japanischen Bevölkerung jenseits ihres engen regionalen Rahmens in Kontakt treten konnten. Diese Veranstaltungen finden an zwei oder drei Wochenenden im Jahr auf der kleineren der beiden Bühnen statt. Thornbury erklärt, Eintrittspreise würden verlangt, um den Minzoku Geinō einen Hauch von Professionalität zu verleihen, der für diese Form darstellender Kunst einmalig sei. Sie gibt auch die Bewertungskriterien an, nach denen entschieden wird, ob eine Volkskunst in die Reihe der Kandidaten für solche Auftritte aufgenommen wird. Gut ein Viertel der Veranstaltungen in diesem Bereich sind Puppenspiele<sup>137</sup>. Fernsehübertragungen und Tonaufnahmen tun ihr Übriges, um das Programm rentabel zu halten – und es zugleich zu bewerben<sup>138</sup>. Zu diesem Zweck wurde 1968 außerdem die Nationale Kommission für den Schutz von Kulturgütern aus dem Ministerium für Erziehung (MEXT) aus- und der ACA (Agency for Cultural Affairs, dt. „Abteilung für kulturelle Angelegenheiten“, jap. Bunkacho<sup>139</sup>) als Department für Kulturgüter angegliedert<sup>140</sup>. Bis 1980 stiegen die staatlichen Zuwendungen von umgerechnet 1,2 Millionen Dollar 1968 (circa 4,8 Millionen DM) auf 10,6 Millionen Dollar (circa 42,4 Millionen DM<sup>141</sup>) an. Damit deckten sie rund 62 % des Bedarfs, der Rest konnte über Eintrittskarten, Kurse, Mieten, Vorträge und anderes eingenommen werden. 1977 errichtete das Nationaltheater darüber hinaus eine dritte Bühne, um den Anforderungen gerecht werden zu können<sup>142</sup> – mit aus diesem Grund hatte die ACA 1980 circa 60 % seines Budgets für Baumaßnahmen reserviert. Diese flossen zu nicht unerheblichen Teilen in den Bau dieser dritten Bühne am Nationaltheater und natürlich den der Staatlichen Nō-Bühne<sup>143</sup>.

Das Nationaltheater verfügt über 1700<sup>144</sup> Sitze und ist von der Unterhaltungssteuer (1983 circa 10 %) ausgenommen, weswegen es seine Karten günstiger anbieten kann und damit auch für Schüler und Studenten erschwinglich bleibt<sup>145</sup>.

---

<sup>135</sup> Vgl. RAZ 1983 233, THORNBURY 1997 86–87, 89. ARNOTT 1969 181 hebt hervor, dass in der Hauptsache Kabuki gespielt werde. Dessen Produktionen sind zwar kostspieliger, sie ziehen jedoch auch mehr Publikum an.

<sup>136</sup> Hierzu ausführlich LEE 2001, THORNBURY 1997. THORNBURY, Barbara E.: Restoring an Imagined Past. The National Theatre and the Question of Authenticity in Kabuki, in: ATJ 19.1 (2002), 161–183 hingegen schreibt zu den Plänen u. a. Genji Masakatsus (1913–1998), Kabuki-Stücke am Nationaltheater komplett zu inszenieren. Damals glaubte die Fachwelt, diese Darbietungsform sei authentischer als die heute immer noch übliche Szenen-Collage (Midori-Programme).

<sup>137</sup> Vgl. THORNBURY 1997 87–88.

<sup>138</sup> Vgl. HAVENS 1982 69–70, RAZ 1983 233.

<sup>139</sup> Für gewöhnlich wird selbst auf den Internetseiten der japanischen Regierung das Kürzel ACA verwendet.

<sup>140</sup> Vgl. RAZ 1983 233.

<sup>141</sup> Beide umgerechnet nach dem Jahreskurs Dollar/DM 1968.

<sup>142</sup> Vgl. HAVENS 1982 69.

<sup>143</sup> Vgl. *ibid.* 86–87.

<sup>144</sup> GOFF 1984 445–446 schreibt von 1600 Plätzen im Hauptsaal und 600 im Nebensaal.

<sup>145</sup> Dabei darf das Nationaltheater keine Verluste schreiben, vgl. THORNBURY 2002 165.

Auch das Kabuki-za ist von der Unterhaltungssteuer ausgenommen und insges. beliebter als das Nationaltheater. Eintrittskarten kosten zw. 4000 Yen (27,50 Euro) für die oberen

In der Hauptsache wird Kabuki gespielt, aber auch eine Bühne für Puppentheater ist vorhanden. Nō, Kyōgen und die Minzoku Geinō werden seltener aufgeführt<sup>146</sup>. Obwohl Programme und Einzeldarstellungen am Nationaltheater oder auf der Staatlichen Nō-Bühne Bekanntheit und Verständnis von Nō und Kyōgen fördern, sorgen sie bei Puristen für Unbehagen, weil bei der Organisation der Veranstaltungen Mitglieder verschiedener Schulen gemeinsam auftreten. Die Schulen und ihre Oberhäupter haben darauf nur einen geringen Einfluss, denn welche Spieler engagiert werden und welche nicht, obliegt dem Veranstalter (dem Nationaltheater), nicht ihnen<sup>147</sup>. Das Nationaltheater beschäftigt kein eigenes, festes Ensemble, sondern wirbt dieses für jede Vorstellung neu von außen an<sup>148</sup>.

Ursprünglich hatte die japanische Regierung schon 1950 den Bau einer Nō-Bühne geplant, diese Pläne ließ sie jedoch wieder fallen, weil der vorgesehene Baugrund nicht genügend Platz bot. Das bedeutete für die Planer jedoch nicht das Ende. Denn nach einigem Hin und Her eröffnete am 15. September 1983 dann doch an einem verkehrstechnisch günstig gelegenen Ort in Sendagaya<sup>149</sup> die **Staatliche Nō-Bühne (Kokuritsu Nōgakudō)**<sup>150</sup>. Ihr Bau wurde durch den japanischen Staat mit 4,6 Milliarden Yen (circa 47 Millionen DM)<sup>151</sup> finanziert und er bezahlt ihre Angestellten. Ansonsten erhält die Staatliche Nō-Bühne, anders als das Nationaltheater, jedoch keine Unterstützung<sup>152</sup>. Ebenso wie das Nationaltheater fällt ihre Verwaltung in den Aufgabenbereich der ACA. Fukuda Yasuo, der erste Direktor der Einrichtung, war vor seiner Ernennung Leiter des Nationalmuseums in Nara und bis zu seiner Pensionierung Mitarbeiter der ACA, deren Einfluss auf den Spielplan so gewahrt blieb. Offizieller Diktion folgend ist eine der Hauptaufgaben der Staatlichen Nō-Bühne die Bewahrung und Förderung der Bekanntheit von Nō und Kyōgen in der Öffentlichkeit. Hierzu gehören auch die Organisation von Vorlesungen, Vorstellungen, Ausstellungen und die Ausbildung neuer Spieler. Während sich im Erdgeschoss daher Foyer und Bühne befinden, dient der erste Stock der Lehre und beherbergt eine Probenbühne sowie Übungsräume für die in der Staatlichen Nō-Bühne untergebrachte Schule. Für die Forschung dienen hingegen die Kellerräume. Die Staatliche Nō-Bühne organisiert nur vier bis fünf Vorstellungen im Monat auf eigene Kosten. Für weitere Veranstaltungen kann sie jedoch von Spielern, ihren Auftraggebern oder den Schulen gemietet werden. Bei den von der Staatlichen Nō-Bühne organisierten Vorstellungen handelt es sich jeweils um Programme mit je einem Nō und einem Kyōgen sowie eine sonabendliche Einfüh-

---

Ränge und bis zu 20000 Yen (137,50 Euro) für einen Sitzplatz in einer Loge. Für nur 700 Yen (knapp fünf Euro) können Interessierte einen Audioguide für das an diesem Tag gegebenen Programm leihen. Nō-Vorstellungen kosten einzeln insges. weniger, allerdings stehen keine Logenplätze zur Verfügung.

<sup>146</sup> Vgl. ARNOTT 1969 181, HAVENS 1982 68, RAZ 1983 234. Zu den Kabuki-Programmen und ihrer Geschichte am Nationaltheater THORNBURY 2002.

<sup>147</sup> Vgl. ARNOTT 1969 182.

<sup>148</sup> Vgl. THORNBURY 2002 170.

<sup>149</sup> Sendagaya ist ein Stadtteil im Osten Tōkyōs.

<sup>150</sup> Bei der Lektüre englischsprachiger Texte wird die Staatliche Nō-Bühne in der Regel „National Noh Theatre“ genannt, das Nationaltheater nur „National Theatre“. Vor 1983 wird jedoch gelegentlich auch das Nationaltheater mit „National Noh Theatre“ bezeichnet.

<sup>151</sup> Berechnet nach dem Jahreskurs Yen/DM von 1983.

<sup>152</sup> Vgl. GEILHORN 2011 163–164.

rungsveranstaltung für Neuzuschauer, denen eine Erklärung der Materie vorausgeht. Sondervorstellungen beinhalten sowohl längere Programme (Zyklen mit mehreren Stücken), als auch ausschließlich Kyōgen gewidmete Programme (Kyōgen Zukushi)<sup>153</sup>. Die Ticketpreise sind meist niedriger als an anderen, schuleigenen Nō-Bühnen, zudem können Besucher in dem Foyer günstig die Libretti der gespielten Stücke erwerben. Vorstellungen auf der Staatlichen Nō-Bühne dürfen nur von Trägern des Titels „Jūyō Mukei Bunkazai Sōgōshitei Hojisha“ („Bewahrer eines bedeutenden immateriellen Kulturguts“) gegeben werden. Sie sind Mitglieder im Nōgakkai, in den ebenfalls nur Träger dieses Titels aufgenommen werden und in dem daher die besten Nō- und Kyōgen-Spieler Japans vereint sind<sup>154</sup>.

Eine weitere Aufgabe der Staatlichen Nō-Bühne besteht darin, in den staatlich geförderten Lehrgängen Wakikata<sup>155</sup>, Kyōgenkata und Hayashikata auszubilden und als Probenbühne für deren Schüler zu dienen. Die Räumlichkeiten für diese Aktivitäten befinden sich in dem Obergeschoss des Gebäudes, das jedoch eine nur halb so große Grundfläche wie das Erdgeschoss hat. Der ebenfalls in dem Obergeschoss befindliche Vorlesungssaal fasst bis zu 160 Personen, kann also auch für kleinere Veranstaltungen unabhängig von der Lehre genutzt werden, beispielsweise Tagungen oder Pressekonferenzen der Staatlichen Nō-Bühne. Die drei und sechs Jahre dauernden Lehrgänge wurden ursprünglich wegen des in den 1980ern bestehenden Spielermangels in diesen Sparten eingerichtet, bestehen aber auch heute noch<sup>156</sup>. Lernende werden in ihnen unabhängig von ihrer Fächerpräferenz in allen Instrumenten unterrichtet, haben jedoch nur geringe Chancen auf eine Anstellung durch einen professionellen Spieler. Da die Lehrmeister in jedem Jahr wechseln, wechseln nämlich auch die Schulen – und damit die Stile –, in denen die Schüler unterrichtet werden, was der Ausbildung besonders von Seiten der Musikerfamilien immer wieder Kritik eingebracht hat. Wakikata und Kyōgenkata wechseln ihre Lehrer nicht, jedoch wird mit jeder neuen Lehrperiode eine andere Schule mit der Lehre beauftragt. Diese kann dann selbst darüber befinden, welchen Lehrer sie an die Staatliche Nō-Bühne schickt<sup>157</sup>. Entsprechend gering sind die Chancen der Schüler auf den Beitritt in den Verein der professionellen Spieler (Nōgaku Kyōkai)<sup>158</sup>. Ohne eine Mitgliedschaft dürfen sie jedoch kein Nō oder Kyōgen gegen Bezahlung aufführen. Sie bleiben gut ausgebildete Laien. Selten thematisiert wird in diesem Zusammenhang der Nōgaku Yoseikai. Bis zum März 1984 koordinierte diese Gesellschaft die Ausbildung neuer Schauspieler, wurde jedoch nach der Gründung der Staatlichen Nō-Bühne aufgelöst, deren Trainingsprogramm ihres ersetzen sollte. Ohnehin stellt diese Form der Nachwuchsförderung eine Abkehr von

<sup>153</sup> Zu der Verleihung dieses Titels durch das aus Forschern bestehende CAC (Cultural Affairs Council) s. 11.4.4 548–552.

<sup>154</sup> Vgl. *ibid.* 51.

<sup>155</sup> „Kata“ ist in diesem Fall ein Fach. „Wakikata“ sind also Spieler, die das Fach des Waki spielen, „Kyōgenkata“ Spieler, die Kyōgen spielen und „Hayashikata“ Musiker an einem der vier Instrumente. „Kata“ könnte in diesem Fall direkt mit „Spieler“ übersetzt werden.

<sup>156</sup> Vgl. SCHNEIDER 1983 97–98. GOFF 1984 449 schreibt von drei, GEILHORN 2011 56 von sechs Jahre dauernden Lehrgängen. Möglicherweise hat sich die Dauer der Ausbildung verlängert.

<sup>157</sup> BETHE/BRAZELL 1990 173–174 beziehen sich eigenen Angaben nach auf Goff, sind jedoch ausführlicher bei der Beschreibung des Trainings.

<sup>158</sup> Vgl. GEILHORN 2011 56–57.

der Tradition mündlicher Vermittlung von Lehrer zu Schüler dar. Dass eine institutionelle Ausbildung dennoch ausreichend sein und gute Schauspieler hervorbringen kann, zeigt das INI (International Noh Institute) in Mailand<sup>159</sup>.

Der Zuschauerraum der Staatlichen Nō-Bühne fasst bis zu 600 Besucher (591 nach offizieller Bekanntgabe auf der Homepage des Japan Arts Council), der der Probenbühne bis zu 200. Anders als in dem bestuhnten Vorstellungssaal im Erdgeschoss bietet die Probenbühne nur den Sitzkomfort von Kissen auf dem Boden an. Die Ticketpreise sind erschwinglich und können online bis kurz vor der Vorstellung erworben werden. Ein vorinstalliertes Kamerasystem ermöglicht darüber hinaus die Übertragung in das Fernsehen oder die Aufnahme einer Vorstellung für den späteren Verkauf oder zu Zwecken der Archivierung. Seit 2007 werden für ein besseres Verständnis (japanische) Untertitel eingesetzt<sup>160</sup>. Generell ist die Einrichtung jedoch bereits seit ihrer Erbauung technisch bestens ausgestattet und wird hin und wieder nachgerüstet, so dass sie gute Voraussetzungen für die Bewahrung und Vermittlung der Kunst in der Gegenwart bietet, ohne dass Künstler oder Zuschauer auf den Komfort ihres Alltags verzichten müssen.

## 5.9 CENTER-STAGE-EVENTS<sup>161</sup>

Center-Stage-Events und Gipfel (Samitto) oder Festival (Festibaru) genannte Veranstaltungen für die Promotion der Minzoku Geinō (Darstellende Volkskünste), zu denen auch Formen von Nō beziehungsweise Sarugaku und Kyōgen gehören, werden zumeist in Gebäuden auf Einheitsbühnen nach westlichem Vorbild gespielt, beispielsweise in Konferenzsälen oder Messehallen, jedoch hin und wieder auch auf Freilichtbühnen in Museen oder auf eigens hierfür errichteten Holzbühnen mit mehr oder weniger technischer Finesse, wie auf zahlreichen YouTube-Videos zu sehen ist<sup>162</sup>. Sie werden seit 1990 organisiert und spezialisieren sich jeweils auf eine Sparte der Minzoku Geinō. Abgesehen von der üblichen Kritik an dieser Praxis<sup>163</sup> ist eine authentische Aufführung daher nur möglich, wenn Aufbauten oder dergleichen mitgebracht oder organisiert und installiert werden. Manche Minzoku Geinō werden ausschließlich als Center-Stage-Event aufgeführt und haben sich daher an deren Gegebenheiten angepasst. Inwiefern sie noch als lebendige Tradition bezeichnet werden können, sei dahingestellt. Für die Minzoku Geinō, die es auf die Center Stages geschafft haben, nehmen diese einen Großteil ihres Spielplans ein, was angesichts der meist geringen Aufführungsfrequenz nicht verwundert.

---

<sup>159</sup> S. 11.2, spez. z. INI 494–495.

<sup>160</sup> Vgl. ODA 2009 143.

<sup>161</sup> Zu diesem Thema schreibt in diesem Zusammenhang nur THORNBURY 1997 75ff., insbes. 81–83.

<sup>162</sup> Der Kanal AkitaMinzokuGeino's Channel hat einige qualitativ annehmbare Videos hochgeladen, darunter pFkJkZGJggE, xFYDO3KpOiA und 62PPaY2zpwk. Sie vermitteln einen recht guten Eindruck von der Situation, in der sich die Künstler bei dem Besuch solcher Events befinden.

<sup>163</sup> Behandelt ausführlich in 11.4.4 548–552.

## 5.10 SCHLUSSBEMERKUNG

Im Laufe der sechs Jahrhunderte seines Bestehens hat das Nō mehrere mitunter sehr unterschiedliche Bühnen bespielt. Sie lagen zu Beginn seiner Geschichte vor allem im Freien, zuletzt zunehmend in nur zu diesem Zweck errichteten Gebäuden, aber auch in den Palästen seiner Förderer und Patrone. Manche dieser Spielorte waren darauf ausgelegt, bespielt zu werden, manche nicht. Entsprechend haben die Spieler gelernt, sich mit dem abzufinden, was sie vorfanden. In dem Maße, in dem die neugebauten Bühnen sich ähnlicher und schließlich sogar von den Tokugawa standardisiert wurden, verloren jedoch auch sie an Flexibilität und ihr Spiel, ihre Stücke, ihre Bewegungen, orientierten sich an den immer gleichen Dimensionen ihres Spielortes. Dabei bespielten sie in der Edo- und später ab der mittleren Meiji-Zeit hauptsächlich Bühnen, die den Vorschriften entsprachen.

In den zwei Jahrzehnten nach der Meiji-Restauration standen in den großen kulturellen Zentren Japans nur noch wenige intakte Sarugaku-Bühnen, noch weniger wurden bespielt. Diese wenigen aber wurden, unter Rückgriff auf die Bestimmungen der Tokugawa-Shōgun und unter Einbeziehung moderner Technologie, zu den Vorbildern der neu errichteten Bühnen der Meiji-Zeit. In der Forschung setzte sich damit die Ansicht durch, dass es nur eine mögliche Form der Nō-Bühne geben könne, deren Maße genau festgelegt sei. Faktisch aber unterscheiden sich bestehende Bühnen mitunter erheblich, auch wenn in der Regel eine Grundform beibehalten wird. Am größten sind diese Unterschiede zwischen zentral und peripher gelegenen Bühnen. Aber die angeblich festgeschriebenen Bühnenmaße sind nicht einmal bei den beiden staatlichen Bühnen eingehalten worden. Die „eine“ Bühne des Nō ist daher eine Erfundene Tradition. Zeami hat sie nicht kennen können, und sie hat sich auch nach ihm noch geändert, bis sie schließlich eine heute allgemein bekannte, aber nicht unveränderliche Grundform annahm. Auch diese kennt Varianten, und es besteht keine Garantie dafür, dass sie sich nicht noch mehr ändern wird. Denn wer sagt, dass nicht eines Tages ein Fukkyoku Nō inszeniert wird, für das zwei Bühnenstege benötigt werden?

## 6. SCHAUSPIELER AUF DER BÜHNE

- 6.1 Schauspieler und ihre Fächer
  - 6.1.1 Grundlagen des Zusammenspiels
  - 6.1.2 Elemente der Bühnenästhetik I: Monomane, Yügen, Hana
  - 6.1.3 Die Großmeister des Nō
  - 6.1.4 Elemente der Bühnenästhetik II: Gegensätze bilden die Struktur
  - 6.1.5 Elemente der Bühnenästhetik III: Nō/Kyōgen als präsentationales Theater
  - 6.1.6 Shite, Tsure und Kōken
  - 6.1.7 Uneinigkeit über den Ursprung des Waki
  - 6.1.8 Ergebnis
- 6.2 Frauen und die Nō-Bühne
  - 6.2.1 Frauen in der Gesellschaft Meiji-Japans allgemein
  - 6.2.2 Frauen im professionellen Schauspiel des kaiserlichen Japan
  - 6.2.3 Gründe für die ablehnende Haltung gegenüber professionellen Schauspielerinnen
  - 6.2.4 Frauen im Nō und Kyōgen heute
  - 6.2.5 Schlussbemerkung
- 6.3 Herausbildung verschiedener Darstellungsstile in den Nō-Shite-Schulen
  - 6.3.1 Darstellung bis zu Kan'ami, Zeami und On'ami
  - 6.3.2 Konkurrenz unter den Sarugaku-Truppen bis zu den Tokugawa
  - 6.3.3 Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den Tanz- und Darstellungstraditionen der Nō- und Kyōgen-Schulen nach der Restauration
- 6.4 Kulturkontakte zwischen Japan und dem Rest der Welt und ihre Beeinflussung der Bühnenbewegung im Nō/Kyōgen
- 6.5 Schnelles Sarugaku, langsames Sarugaku – Wissenswertes zur Spielgeschwindigkeit
- 6.6 Zeami und das Nō
- 6.7 Spielraum für Individualismus bei Tanz und Darstellung

Dieses Kapitel behandelt die Schauspieler auf der Bühne, ihre Bewegung und ihre Beziehung zueinander. Jeder von ihnen gehört einer (und nur einer) der Schauspieler-Schulen an, von denen wiederum jede einen oder mehrere Darstellungsstile pflegt. Gemeint ist die Kombination aus Gestik, Mimik und Tanz, die in Nō (Gestik und Tanz) und Kyōgen (Gestik, Mimik und Bewegung) dazu dient, mittels eines kodierten und je nach Schule unterschiedlich manifestierten körperlichen Ausdrucks eine Rolle (Nō-Shitekata) oder eine Figur (Wakikata, Kyōgen-Shitekata) darzustellen. Darstellen in diesem Sinne können nur in die Handlung eingebundene Schauspieler mit einer Rolle, nicht jedoch der Chor oder die Musiker, Bühnenhelfer oder andere lediglich auf der Bühne anwesende Teilnehmer der Vorstellung. Die Nō-Shite-Schulen (Kanze, Hōshō, Kongō, Konparu und Kita) und Nō-Waki-Schulen (Hōshō, Fukuō und Takayasu)<sup>1</sup> kennen in der Regel nur einen, auch von den Nebenlinien<sup>2</sup> gelehrtten Darstellungsstil (abweichend nur im

---

<sup>1</sup> Für weitere Informationen s. 2.5.

<sup>2</sup> Schulen (Ryū) in Nō und Kyōgen organisieren sich in einer Namen gebenden Hauptlinie (bspw. Kanze, Izumi), die für gewöhnlich das Schuloberhaupt (Iemoto) stellt, und meist mehreren Nebenlinien oder Zweigschulen (bspw. Shigeyama, Umewaka). Jede dieser Nebenlinien steht in einer zumindest quasi-verwandtschaftlichen Beziehung zu der Hauptlinie und bildet eine eigene, auf die jeweilige Hauptlinie ausgerichtete quasi-familiäre Einheit. Sie haben ihr eigenes (Zweigschul-)Oberhaupt, das in der Nebenlinie eine ähnlich absolute Position bekleidet wie das Schuloberhaupt für die gesamte Schule. In



Kansai)<sup>3</sup>, in den Kyōgen-Schulen (Ōkura und Izumi) hingegen sind mehrere kleinere Zweigschulen vereint. Von diesen unterrichtet jede ihre jeweils eigene Darstellungsweise. Manche Unterschiede sind auch für Laien zu erkennen, andere können nur Experten bemerken, beispielsweise die Haltung im Grundstand (Kamae), die in manchen Schulen leicht nach vorne, bei anderen gerade oder nach hinten geneigt sein kann – ohne dass sich die Funktion des Standes ändert<sup>4</sup>: aus ihm kann nach wie vor jede Bewegung erfolgen.

Zentrales Thema dieses Kapitels soll es sein herauszufinden, was einen Tanz- oder Darstellungsstil im Nō und Kyōgen ausmacht und wie sich im Laufe von sechs Jahrhunderten mehrere verschiedene Schulen haben entwickeln können, deren Formenvarianten der Bewegung heute auf der Bühne nicht mehr miteinander kompatibel sind. Denn im 15. Jahrhundert erschien es noch durchaus möglich, dass die Tänzer der vier Truppen gemeinsam auftreten – und es geschah bis in die 1950er Jahre immer wieder. Zeami unterschied im Sarugaku nur zwischen Gesang (Utai) und Tanz (Mai) für sämtliche Formen von Bewegung eines Schauspielers auf der Bühne (Nikyoku)<sup>5</sup>. Getanzt im westlichen Sinne (ohne Sprünge) wird jedoch nur vom Shite und den Tsure, andere Rollen bewegen sich auf der Bühne meist mit gleitenden Schritten (Odoru-Mau-Gegensatz). Diese Form der Fortbewegung wird „Suriashi“ (dt. „Gleitende Füße“) genannt.

Zunächst möchte ich jedoch Grundbegriffe und -prinzipien der Bühnenästhetik erklären, auf die auch spätere Kapitel immer wieder zurückkommen: Monomane, Yūgen, Hana, das Prinzip der Gegensätze und die Präsentationalität des Nō-Schauspiels. Zeami hat in seinen Schriften noch sehr viel mehr eingeführt und ihre Bedeutung im Laufe seines Lebens mehrmals angepasst. Sie hängen jedoch entweder mit diesen zentralen Begriffen zusammen (wie das Rhythmus-Prinzip Jo-Ha-Kyū) oder aber sind zu speziell oder spezifisch, um hier behandelt werden zu müssen (wie Shiretaru, das „Welken“). Bewegungssequenzen im Nō sind immer nach denselben Regeln strukturiert. Frei getanzt wird selten. Stattdessen lernen die Shitekata und

---

der Lehre orientieren sich die Nebenlinien aller Nō-Schulen an der Hauptlinie, in den Kyōgen-Schulen sind sie eigenständiger. Das Schuloberhaupt besitzt im Kyōgen mehr den Rang eines primus inter pares und ist bei seinen Entscheidungen auf den Konsens aller anderen Oberhäupter seiner Schule angewiesen. Mehr zu der (heutigen) Schulstruktur findet sich in 11.1.3.

<sup>3</sup> Kapitel 2.7.1 beschreibt die geografische Teilung der japanischen Hauptinsel Honshū in zwei große Siedlungsgebiete, die Kansai-Region westlich und die Kantō-Region östlich der die Insel durchziehenden Gebirge. Heutzutage weniger relevant, verlief die kulturelle Entwicklung in diesen in der Edo-Zeit recht unterschiedlich. Der kaiserliche und der shōgunale Hof beeinflussten jeweils die Sarugaku-Truppen. Die Gesetze der Tokugawa behinderten darüber hinaus den regelmäßigen künstlerischen Austausch zwischen im Kansai und im Kantō ansässigen Spielern. Besonders das Reiseverbot und die Konzentration der Truppen auf die Höfe ihrer jeweiligen Patrone begünstigte die Entstehung je eigener Darstellungsstile. Außerdem waren die Kontrollmechanismen innerhalb der Schulen bis in das frühe 20. Jahrhundert noch nicht ausgeprägt genug und die Macht der Schuloberhäupter zu gering, um eine japanweite Homogenisierung ihrer jeweiligen Darstellungsstile zu erzwingen. Damit begannen sie in der späten Meiji-Zeit.

<sup>4</sup> Vgl. SAKABA-BERBERICH, Junko: Some Observations on Movement in Nō, in: ATJ 1.2 (1984), 207–216 210–211.

<sup>5</sup> Vgl. SCHNEIDER 1983 12. „Nikyoku“ sind die „zwei Formen der Darstellung“, mit denen Zeami im „Fūshikaden“ arbeitet (nachzulesen bei RIMER/YAMAZAKI 1984 46–52).

Wakikata ganze Stücke, Gesang und Tanz ihres jeweiligen Fachs, und müssen sich deren Choreographie, bestehend aus mehreren gleichlangen Sequenzen, selbst erschließen. Dabei bestehen für jedes einzelne Stück im Kanon jeweils eigene, feste Regeln für die Bewegung auf der Bühne. Diese zu kennen ist unerlässlich, um nicht mit anderen Schauspielern zu kollidieren oder von der Bühne zu fallen. Wer den Spielbereich, den Hashigakari oder die Honbutai, betritt, muss wissen, wer sich wann und wo in ihm befindet und sich darauf verlassen können, dass auch alle anderen Schauspieler dies wissen und sich entsprechend verhalten. Bevor die Sprache daher auf die Tanz- und Darstellungsstile kommen kann, wird dieses Kapitel darauf eingehen, mit wem der Zuschauer auf der Bühne rechnen kann, wenn er eine Karte für eine Vorstellung löst, und mit wem ganz gewiss nicht – und welches Fach auf der Bühne welche Funktion(en) zu erfüllen hat und welche nicht. Bei dieser Gelegenheit werde ich auch Barbara Geilhorns Dissertation aus dem Jahre 2008 ansprechen, die sich mit der Rolle der Frau auf der Nō-Bühne seit der Meiji-Restauration auseinander gesetzt hat.

Abschließend kann die Entwicklung der Darstellung in Nō und Kyōgen in den vergangenen Jahrhunderten untersucht werden. Entgegen der Behauptung, Nō und Kyōgen seien „kansei saretā“ geschaffen worden und hätten sich in ihrer „originalen“ Form bis heute erhalten können, haben sich Darstellung und Philosophie der Bühnenästhetik nämlich nachvollziehbar gewandelt. Dieser Wandel kann in der Regel erklärt werden und war häufig notwendig, um das Überleben der Schulen am Hof des Shōgun, des Kaisers oder in Konkurrenz zu anderen Bühnenkünsten zu gewährleisten.

## 6.1 SCHAUSPIELER UND IHRE FÄCHER

### 6.1.1 Grundlagen des Zusammenspiels

Für ein Nō-Stück werden nicht nur Shite (Hauptspieler) und Waki (Nebenspieler) benötigt, sondern Jiutai (Chor, zumeist bestehend aus acht Mitgliedern<sup>6</sup>), Haya-shikata (Musiker, bis zu vier), Kōken (Bühnenhelfer, in der Regel zwei für den Shite, manchmal auch für die Hayashikata) und eine je nach Stück festgelegte Zahl Tsure (Hilfsspieler von Haupt- und Nebenspieler), für ein Kyōgen bedarf es eines (Kyōgen-)Shite (Hauptspieler) und eines Ado (Nebenspieler), manchmal noch eines weiteren Nebenspielers, genannt Koado<sup>7</sup>. Mehr Nebenspieler sind selten, werden aber nicht anders genannt, sondern sind weitere Koado, sofern die Ado nicht einfach durchnummeriert werden. Hintergrundspieler, meist ohne Sprechrolle, werden im Kyōgen Tachishū genannt, jedoch nur selten aufgestellt, so dass der Schauspielerbedarf für ein Kyōgen-Stück in der Regel gering bleibt<sup>8</sup>. Regisseure oder Produzenten, Dirigenten oder andere, nicht direkt an der Vor-

---

<sup>6</sup> Es können jedoch zwischen sechs und zwölf Shitekata im Chor singen, je nach Stück und Veranstaltung, vgl. KOMPARU 1983 162.

<sup>7</sup> KENNY 1968 12 nennt den Koado „third ado“.

<sup>8</sup> Vgl. KOMPARU 1983 155. Auf der DVD „That’s Kyōgen“ befindet sich die Shigeyama-Fassung (Ōkura-Schule) des Stücks „Kusabira“ [62], in dem einige Tachishū als große lebende Pilze auftreten und den Yamabushi, der antritt, sie auszutreiben, und den Besitzer des Gartens, den sie befallen haben, das Fürchten lehren. Sie laufen lediglich auf der

stellung teilnehmende und auf der Bühne befindliche Personen, die dennoch (mit)bestimmen, kennen die Schwestergattungen nicht (mehr)<sup>9</sup>. Ein Stück und ein Programm beinhaltet für das beschriebene Ensemble aus Shite und angeworbenen Spielern jeweils spezifische Handlungsvorgaben für konkret bezeichnete Orte auf der Bühne. Bis auf den Shite sind allen, in der Regel unabhängig von dem Stück oder Programm, feste Plätze zugeordnet, an denen sie sich niederlassen, während sie auf ihren nächsten Einsatz warten<sup>10</sup>. Setzen sie sich dorthin, scheiden sie aus der Handlung aus, jedoch ohne die Bühne zu verlassen. Nur der Shite kehrt auf die Bühne zurück, und auch nur dann, wenn er sie verlassen hat, um sich zu verwandeln. Alle anderen Schauspieler und Spieler kommen und gehen nur einmal in einem Stück – manchmal auch in einem Programm<sup>11</sup>. Der Titel von Banus Monographie „Der Schauspieler kehrt nicht wieder“ bezieht sich darauf, dass der Darsteller des Shite nicht auf die Bühne zurückkehrt, um sich applaudieren zu lassen, nachdem das Spiel ein Ende gefunden hat. Seine Person tritt völlig hinter der Rolle (und für Banu hinter seiner Schule oder dem Namen seiner Familie) zurück, weswegen er nur einmal kommt und geht. Für die anderen Spieler gilt dasselbe: jede Rolle tritt nur einmal auf und ab.

Seit der mittleren Edo-Zeit geben die Schulen zur Koordination der Bewegung der Schauspieler auf der Bühne „Katazuke“<sup>12</sup> genannte Bücher heraus<sup>13</sup>. Sie enthalten genaue Angaben dazu, wann in einem Stück welche Bewegung für wie lange durchgeführt, auf welche Silbe im Text eine Betonung gelegt und wie die Bewegung an welcher Stelle der Bühne ausgeführt werden muss. Entsprechend dienen „Katazuke“ als Grundlage der Lehre – und zugleich der Homogenisierung des Kanons der in einer Schule genutzten Bewegungsfolgen. Bevor ein Schüler diese Grundlagen nicht beherrscht, wird sein Lehrer ihm nicht gestatten, auf die Bühne zu treten. Denn sie bilden das Fundament seiner Kunst, auf dem aufbauend es möglich wird, mit nur einer gemeinsam von allen Mitgliedern eines Ensembles durchgeführten Probe bis zu mehrere Tage später fehlerlos zusammen zu spielen, auch wenn sich die Spieler vorher nicht persönlich gekannt oder auch nur voneinander gehört haben. Für Kyōgenkata gilt sinngemäß dasselbe wie nachfolgend über Nō-Shitekata Geschriebene. Kyōgenkata sind in ihrem Spiel jedoch insgesamt freier und weniger aufeinander angewiesen, solange sie den Rhythmus halten.

---

Bühne umher, betreten sie vor Shite (Yamabushi) und Ado (Gartenbesitzer) und verlassen sie nach diesen wieder.

<sup>9</sup> Vgl. BRANDON, James R.: A New World. Asian Theatre in the West Today, in: TDR 33.2 (1989), 25–50 39. Früher nahmen die Förderer einzelner Spieler oder Truppen oder ein Auftraggeber durchaus Einfluss darauf, wer spielte, was und wie er oder sie dies taten. Spieler nahmen außerdem nicht unerhebliche Rücksicht auf die Vorlieben und Abneigungen ihrer Gönner.

<sup>10</sup> Bühnenkonventionen bestehen im Kyōgen noch nicht so lange wie im Nō. SCHOLZ-CIONCA 1998 (Habil. München 1996) 107ff. nennt die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts als Zeitraum der Standardisierung. Zu dieser Zeit war das Sarugaku zwar ebenfalls noch nicht abschließend standardisiert, aber bereits besser organisiert und mit Regeln ausgestattet als das Kyōgen, für das sich diese Notwendigkeit bislang nicht ergeben hatte.

<sup>11</sup> Vgl. SCHNEIDER 1983 89–90. Hierzu auch BETHE/BRAZELL 1978 14.

<sup>12</sup> Mehr zu diesen in 6.1.2 143, 6.3.2 183, 7.1 205, 9.1 sowie insbes. 11.1.4 465–469.

<sup>13</sup> BARTH 1972 92 behauptet, diese Praxis habe sich in der Meiji-Zeit durchgesetzt, andere deutsch- oder englischsprachige Forscher äußern sich zu dieser Frage nicht.

Hier stimmen sie sich ab, aber in der Regel kennen sie sich und spielen und üben häufiger miteinander. Kyōgenkata in Nō-Stücken oder -Programmen unterliegen denselben Gepflogenheiten und Regeln, denen auch die anderen Spieler unterliegen<sup>14</sup>. Der Nō-Shitekata, der die Mitglieder des Ensembles<sup>15</sup> für jede Vorstellung anwirbt, muss sich darauf verlassen können, dass jedes von ihnen in der Lage ist, sich auf die anderen einzulassen und mit ihnen gemeinsam „seine“ Variante des Stücks umzusetzen. Denn er oder derjenige, der das Programm organisiert<sup>16</sup>, sofern es sich nicht um dieselbe Person handelt, sind die Einzigen, die frei gestalten können<sup>17</sup>. Entgegen der an der Universität und in Fachtexten vermittelten Strenge, mit der jede Bewegung und jeder Satz präzise vorgeschrieben sein soll, ist es Nō-Shitekata in der Shite-Rolle durchaus gestattet, persönliche Akzente zu setzen. Und in dieser besonderen Note besteht für den Kenner der Reiz an ihrer Darstellung<sup>18</sup>. Einige Stücke lassen sogar die Masken- und Kostümwahl mehr oder weniger frei<sup>19</sup> oder bieten dem Shite die Möglichkeit, selbst zu bestimmen, welche Charakteristika der Rolle er mithilfe der Maske oder seines Kostüms hervorheben möchte<sup>20</sup>. Häufig kürzen sie hierzu den Text – moderne Fassungen eher als traditionelle. Es können sogar ganze Szenen gestrichen werden<sup>21</sup>. Da jede Vorstellung durch das Oberhaupt der Schule, der der jeweilige Künstler angehört, genehmigt werden muss, ebenso wie der Einsatz bestimmter Kostüme und Masken, ist jedoch gewährleistet, dass von allen eine gewisse Uniformität beibehalten wird<sup>22</sup>. Hauptspieler nehmen diese Deutungsfreiheit des ihnen zur Verfügung stehenden Materials bewusst wahr. Kanze Hisao (1925–1978) beispielsweise belebte in „Aoi no Ue“ [4] den Gesang des Waki wieder, der bis dato nicht mehr gepflegt worden war, und änderte in „Shōkun“ [98] die Rollenverteilung, so dass der Tsure den Nochijite<sup>23</sup> spielte und nicht der Shite. Für diese Änderungen griff er auf Quellen zur Darstellung beider Stücke aus der Zeit Zeami und seiner unmittelbaren Nachfolger zurück. Zugleich reduzierte er das Spieltempo, obgleich ihm bewusst war, dass dieses bis in die Edo-Zeit hinein höher gewesen sein muss. Kanze Hisao nahm sich also ganz deutlich Freiheiten bei der Deutung dieser beiden Stücke – und er ist in der Geschichte des Nō nicht der Einzige. Spieler wie Kanze Motoakira (1722–1774)

<sup>14</sup> Zu der anderen Organisation des Kyōgen vgl. 11.1.7.

<sup>15</sup> Ein Ensemble tritt jeweils für eine Vorstellung zusammen. Von dieser Regel weichen die Spieler nur ab, wenn sich das Ensemble auf einer Tournee befindet oder aber für eine Veranstaltung oder Veranstaltungsreihe angeworben wurde, die es erforderlich macht, häufiger gemeinsam zu spielen. In diesen Fällen werden meist die Rollen durchgetauscht, vgl. BETHE/BRAZELL 1990 178.

<sup>16</sup> Für gewöhnlich ein höherstehender Shitekata derselben oder aus einer anderen Schule, der in anderen Stücken des Programms spielt. Das Programm für Kaiser Mutsuhito im Jahr 1879 bspw. organisierte Umewaka Minoru I. Hōshō Kurō, bis vor kurzem Hōshōlemoto, war in diesem Fall lediglich ein Shitekata, der von Umewaka hinzugerufen und angestellt wurde, um für den Kaiser und andere Gäste zu spielen.

<sup>17</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 7.

<sup>18</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 16.

<sup>19</sup> Es wird immer zumindest eine Gruppe von Masken sein, aus der der Hauptspieler für sich und andere Träger wählen kann.

<sup>20</sup> Hierzu schreibe ich ausführlicher in 8.1.4 241–243.

<sup>21</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 216.

<sup>22</sup> Mehr hierzu findet sich in 11.1.3 bis 11.1.6.

<sup>23</sup> Das ist der Nō-Shite nach der Verwandlung in einem Mugen Nō.

gestalteten die Tradition nach ihren Vorstellungen um, indem sie neue Elemente hinzufügten oder bestehende abänderten. Motoakira gehörte zu den Kokugaku-Gelehrten, deren Ziel darin bestand, japanisches Kulturgut von Fremdeinflüssen zu reinigen. Während seiner Recherchen schrieb er einige Nō-Lieder in einem pseudo-archaischen Stil um, von dem er annahm, dass er japanischer sei als der bisherige Gesang. Seine Nachfolger sahen es jedoch anders und so wurden seine „Korrekturen“ nicht in den Kanon übernommen<sup>24</sup>.

Kanze Hisao hingegen setzte sich nach 1960 beharrlich gegen seine Kritiker durch. Dabei profitierte er davon, dass die Schulen nach 1868 Maßnahmen ergriffen hatten, die Autorität ihrer Oberhäupter zu festigen (Etablierung des Iemoto Seido<sup>25</sup>) und sich seit der Kapitulation Japans im Asiatisch-Pazifischen Krieg selbst finanzierten. Kein Shōgun oder Daimyō und kein Mäzen konnte ihm befehlen, seine Experimente zu unterlassen. Kanze Hisao war darüber hinaus der Iemoto der Kanze Tetsunojō-Linie der Kanze-Schule in Kyōto und hatte als solcher nur den Einspruch des Kanze-Iemoto der Hauptlinie zu fürchten. Kanze Motoakira hingegen gilt als einer der Begründer des Iemoto Seido im Sarugaku und konnte sich noch nicht auf die Form quasi-absoluter Autorität berufen, die die Oberhäupter der Schulen und Zweigschulen heute genießen, ähnlich der Entwicklung päpstlicher Autorität bis zu der Erklärung der päpstlichen Unfehlbarkeit in Angelegenheiten der Lehre 1869. Während Motoakira durch seine geringere Stellung innerhalb der Schule einerseits in seinem Einfluss eingeschränkt wurde, waren die Truppen und die Schule in der Edo-Zeit von der Zustimmung und dem Wohlwollen des Shōgun oder ihrer jeweiligen Dienstherrn abhängig. Gewissermaßen gestaltet es sich daher heute einfacher, innovativ zu sein, obwohl nicht nur mehr Regeln und Vorschriften, sondern diese sogar strenger durchgesetzt werden als noch im 18. Jahrhundert.

Spieler (und Spielerinnen) wie Tsumura Kimiko oder Kanze Hideo (Hisaos jüngerer Bruder) suchten sich darüber hinaus aus den Lehren der Schulen meist nur die Elemente heraus, mit denen sie ihr persönliches Kunstverständnis zum Ausdruck bringen konnten. Sie nutzten ihre Gestaltungsfreiheit großzügig aus, möglicherweise deshalb, weil beide wegen rebellischen Verhaltens für einige Jahre aus ihren Schulen ausgeschlossen und später in ihrem Leben wieder aufgenommen wurden – mutmaßlich im Falle Tsumuras, um sie besser kontrollieren zu können, Hideo übernahm nach dem Tod seines Bruders die Führung der Kanze Tetsunojō-Zweigschule. Sie ließen sich die Freiheit, die sie außerhalb des Schulsystems genossen hatten, nicht wieder nehmen. Zwar blieb Kritik an ihrer Haltung und ihrem Kunstverständnis nicht aus, das Oberhaupt der Kanze-Schule, der sie beide angehörten, ließ sie jedoch gewähren. Hieraus folgere ich, dass der Unterricht für Lehrer und Schüler eine grundlegend andere Situation als die spätere Ausübung ihres Handwerks darstellt. Während in der anfänglichen Phase der Aneignung (11.2.2), in der dem Schüler noch keine Reflexion über seine Kunst gestattet ist, der Lehrer sehr streng auf die Nachahmung dessen achtet, was er ihm vorspielt, -tanzt oder -singt, reproduziert der Schüler das Gelernte späterhin nicht unreflektiert, sondern wendet es kreativ und der jeweiligen Situation angemessen an. Denn bei

<sup>24</sup> Vgl. NAGAO 1997 119–121, 7.4 226–227.

<sup>25</sup> Organisationsstruktur, nach der (in diesem Fall) einer Schule (an sich einem Haushalt) ein Oberhaupt mit nahezu absolutem Bestimmungsrecht vorsteht, s. 11.1.3 bis 11.1.7.

der Ausführung der Bewegungsfolgen bleibt ihm nur ein geringer Spielraum, in dem er ihren Ausdruck modifizieren kann. Seine Deutung der Rolle hängt davon ab, ob er schneller, langsamer, intensiver, forsch, elegant oder ungelenkt spielt. Eingeschränkt wird er dabei von der Konvention der Gegenwart und der Tradition. Einerseits haben die Schulen Bewegungen und Bewegungsabläufe seit dem Beginn der Standardisierung zunehmend stärker reduziert und abstrahiert, andererseits müssen die Darsteller mehrere Regeln beachten, nach denen diese mit der Musik verwoben sind (7.1). Darüber hinaus regeln zwar die Bühnenkonventionen (nachfolgend beschrieben) die Kommunikation des Ensembles, einander bekannten und erfahreneren Spieler fallen stimmige Vorstellungen mit neuem oder ungewohntem Fokus jedoch leichter.

### **6.1.2 Elemente der Bühnenästhetik I: Monomane, Yūgen, Hana**

#### **Einführung**

##### **Bedingungen für die Bewegung der Spieler im Raum**

Nō und Kyōgen werden nur in einem fest gegen die Außenwelt abgegrenzten Raum auf der Hauptbühne und dem Hashigakari gespielt. Von den Spezifika dieses Raums<sup>26</sup>, die für jedes Stück genauestens festgelegt sind, leiten sich sämtliche Bewegungen der Darsteller ab<sup>27</sup>. Bis auf diese ist die Bühne häufig sogar leer. Gestaltet wird sie allein durch den gesprochenen oder gesungenen Text<sup>28</sup>, mit dem ein Spieler oder der Chor nicht durch die Darstellung konkretisiertes Ambiente beschreiben: der Wind, der durch die Kiefern rauscht, Fischer, die ihrem Tagewerk nachgehen, die Reisfelder, die der ruhelose Geist des Shite in der Erinnerung erneut durchstreift und andere. Zeit und Raum sind in Nō-Stücken aufgrund dieser Bühnenraumkonzeption sehr wandelbar und können binnen eines Moments und mit nur einem Wort gewechselt werden<sup>29</sup>. Ohne eine Kulisse rücken darüber hinaus die Spieler und ihre Bewegungen in das Zentrum der Aufmerksamkeit ihrer Zuschauer<sup>30</sup>. Kenner richten hierbei ihr Augenmerk häufig auf die in weißen Tabi<sup>31</sup> steckenden Füße des Shite. Deswegen ist die Hauptbühne heute leicht nach vorne geneigt und Lehrer achten vor allem zu Beginn der Ausbildung auf den richtigen Stand sowie die richtige Haltung und die Fußarbeit ihrer Schüler, die die Grundlage für eine ästhetisch ansprechende Darstellung bilden<sup>32</sup>.

**Tsukurimono** können darüber hinaus den Ort des Geschehens konkretisieren und so die Leere der Bühne brechen, sofern sie für die Handlung notwendig sind. Gestalten sie den Spielraum mit, behindern sie die Darsteller, indem sie Bereiche

<sup>26</sup> KOMPARU 1983 267 nennt ihn „Noh Space“.

<sup>27</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 128–130. Besitzt der Spielbereich die den Spieler gewohnten Maße oder müssen die Bewegungen kleiner oder größer ausfallen? Wie lang ist der Hashigakari und wie trifft er auf die Hauptbühne? Zu allen diesen Fragen und mehr s. a. 5.1.2.

<sup>28</sup> Sprache (Kotoba) und gelegentlich (meist parodistischer oder volkstümlicher) Gesang (Utai) im Kyōgen, ausschließlich Gesang (ebf. Utai) im Nō, s. 7.1 209–211.

<sup>29</sup> Vgl. KOMPARU 1983 81–92.

<sup>30</sup> Vgl. BRANDON 1989 39, KOMPARU 1983 114.

<sup>31</sup> Knöchelhohe japanische Socken, bei denen der große Zeh von den anderen getrennt in einer eigenen Stoffkammer sitzt, damit Sandalen dazu getragen werden können.

<sup>32</sup> Vgl. BARTH 1972 131, KOMPARU 1983 221.

der Bühne für diese blockieren<sup>33</sup>. Befinden sich Tsukurimono im Spielbereich (Honbutai oder Hashigakari) können sie mehrere Funktionen (und damit Behinderungsgrade) haben:

- (a) Sie können ein Hindernis darstellen (beispielsweise in der Form des Kimono, der die Dame Aoi symbolisiert).
- (b) Sie können in das Spiel eingebunden werden (beispielsweise als Hütte oder aber in der Form eines Gebirges oder einer Brücke).
- (c) Sie können wie eine Kombination aus (a) und (b) fungieren, indem sie als Nebenbühne nur für den Shite oder einen Kokata<sup>34</sup> genutzt werden, ansonsten aber unzugänglich bleiben.

Von der Funktion der Tsukurimono ist vor allem der Bewegungsraum des Hauptspielers abhängig, denn in der Regel bewegt er sich länger und seine Bewegungsmuster zeichnen sich gegenüber denen der Nebenspieler durch höhere Komplexität aus. Zwar gleiten auch Waki und Wakizure auf der Bühne umher, aber die Zeit, bevor sie sich setzen, ist vergleichsweise kurz und die Wege, die sie zurücklegen, ähneln sich in vielen Stücken. Niedergelassene Nebenspieler können für den Shite im Übrigen ebenso Bewegungshindernisse darstellen, auch wenn er sich in der Regel nicht in den Bereich des Waki (und der Wakizure) bewegt, sondern auf seiner Hälfte der Bühne bleibt<sup>35</sup>.

**Handrequisiten** beeinflussen die Bewegung der Spieler ebenfalls, insbesondere lange Waffen und der in beiden Gattungen vielseitig einsetzbare Fächer (8.2.4). Diese Gegenstände werden in einer oder in beiden Händen gehalten. Je nach Verwendung behindern oder erweitern sie die Reichweite des Spielers bis über den Bühnenraum hinaus. Zobel zufolge haben Handrequisiten, vor allen anderen der Fächer, die Funktion, die Gestik des Trägers ins Theatralisch-Realistische zu setzen und damit aus der Nüchternheit und Beschränktheit der realen Bühne in eine surreale, über diese hinausreichende zu transponieren. Vor allem der (Klapp-)Fächer sei im Nō insbesondere im Nochiba so präsent, dass es mitunter auch als „Fächerkunst“ bezeichnet werde. Demgegenüber existieren sowohl im Nō als auch im Kyōgen beinahe keine Fingergesten<sup>36</sup>. Ebenfalls in die Kategorie der Handrequisi-

---

<sup>33</sup> Meist haben sie lediglich die Funktion, der Rolle des Nō-Shite (mehr) Tiefe zu verleihen oder (im Kyōgen) eine Örtlichkeit zu konkretisieren. Mehr dazu in 5.2.

<sup>34</sup> **Kokata** sind Kinderdarsteller einer der Nō-Shite-Schulen und treten nur in Nō auf, nie jedoch in Kyōgen. Kinderrollen in Kyōgen werden immer gemäß ihrer Beziehung zu dem Kyōgen-Shite bezeichnet (bspw. Ado, Koado, ...) und von Kindern passenden Alters, nie jedoch Erwachsenen gespielt. Für die Figuren im Stück sind sie Kinder, anders als im Nō. Wenn Kokata keine Figuren im Kindesalter darstellen, übernehmen sie meist eine Rolle, deren Funktion bzw. Stellung sie für einen Shite oder Waki nicht darstellbar macht, bspw. den Kaiser Chinas, den Tennō oder den Liebhaber des Shite. Rollen, deren Präsenz auf der Bühne allein ausreicht, dem Yūgen-Konzept zu genügen, werden aufgrund des natürlichen Potenzials von Kindern ebenfalls mit Kokata besetzt, vgl. KOMPARU 1983 160–161. Diese müssen noch nicht mit ihrer Ausbildung begonnen haben, um auftreten zu dürfen. Manche Kokata-Rollen können auch von alten Spielern mit Ko-omote-Maske übernommen werden.

<sup>35</sup> Vgl. ZOBEL 1987 15–16.

<sup>36</sup> Genauerer zu dem Fächer und den Handrequisiten bei BLASSEN 1987 133 und ZOBEL 1987 163ff.

siten ordne ich an dieser Stelle beide Ärmel des Kostüms ein, von denen die Haltung des Spielers und der Raum, den er auf der Bühne einnimmt, beeinflusst werden<sup>37</sup>.

Für die Qualität der Bewegungen aller Spieler und deren Wahrnehmung ebenso wie für ihre akustische Verständlichkeit sind darüber hinaus die **Aufführungsstände** von Bedeutung:

- (a) die Lichtverhältnisse<sup>38</sup>,
- (b) der Spielort (Handelt es sich um einen Innen- oder einen Außenraum?),
- (c) die Bühnenhöhe,
- (d) die Entfernung der Zuschauer von der Bühne (nächster und fernster) und
- (e) die Erfahrung der Zuschauer mit Nō und Kyōgen.

### Sonderfall Kyōgen

Für das Kyōgen gelten insgesamt weniger der genannten Einschränkungen als für das Nō, weil die Bedeutung der Kihon no Kata<sup>39</sup> gegenüber den Nō-Kata zurückgenommen und ihr Gebrauch daher freier ist – Kihon no Kata im Kyōgen erscheinen „natürlicher“<sup>40</sup>. Musik spielt im Kyōgen in der Regel keine Rolle, auch wenn das Spiel einem gewissen inneren Rhythmus folgt, der sich im Hin und Her der Spieler äußert und von diesen über die Sprache kommuniziert wird<sup>41</sup>. Das bedeutet, für einen Kyōgenkata darf der Weg zu der Bühne auch zwei Schritte länger sein, sein Spiel wird dadurch nicht relevant beeinträchtigt. Für einen Nō-Spieler hingegen kann das eine Herausforderung sein – und ein Kenner wird bemerken, dass die Musiker länger spielen als gewöhnlich, um das Spiel nicht aus dem Rhythmus geraten zu lassen<sup>42</sup>.

### Monomane

Im 14. Jahrhundert beruhte die Beliebtheit der Yūzaki-Truppe, deren Führung Kan'ami gegen Mitte des Jahrhunderts übernahm, auf ihrer wirklichkeitsnahen Spielweise<sup>43</sup>. Kan'ami ergänzte diese mit Gesängen und Tänzen wie dem

<sup>37</sup> Stammt von ZOBEL 1987 167, der jedoch davon absieht, die Ärmel als Handrequisit zu bezeichnen. Sie haben hauptsächlich eine schmückende Funktion und sind daher für die Tableaus und aufgrund ihrer ästhetischen Wirkung für den Bewegungsablauf wichtig. Zu dem Ärmelwurf im ostasiatischen Theater und seiner Geschichte vgl. *ibid.* 175–185.

<sup>38</sup> Lichtverhältnisse sind besonders für das Maskenspiel von Bedeutung, s. 8.1.3 237. Weder im Nō noch im Kyōgen werden die Spieler geschminkt, (technische) Lichteffekte nur in Shinsaku eingesetzt, vgl. HATA/YOSHI-KOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 118–119.

<sup>39</sup> Kihon no Kata sind Grundmuster der Bewegung im Kyōgen. Sie werden im nachfolgenden Abschnitt zu dem Thema „Monomane“ näher erläutert, Seite 139–141 (6.1.2).

<sup>40</sup> Entsprechend müssen sie mit mehr Gefühl gespielt werden, um einem der Typen spezifische Eigenschaften zu verleihen. Tarōkaja bspw. könnte Bauernschläue beweisen und seinen Herrn an der Nase herumführen oder aber töricht sein und nicht bemerken, dass er Fehler begeht, vgl. HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 112.

<sup>41</sup> Vgl. KENNY, Don: *The Kyogen Book. An Anthology of Japanese Classical Comedies*, Tōkyō 1989 xviii.

<sup>42</sup> Zu den technischen Einzelheiten dieser Spielzeitverlängerung s. 6.5, 7.1 207–209.

<sup>43</sup> Kan'ami lernte die Grundlagen von „Monomane“ von Dengaku-Meister Itchū, dessen Kunst noch von seinem Sohn Zeami bewundert werden konnte, vgl. INOURA/KAWATAKE



Kusemai<sup>44</sup> und führte so, ohne es zu ahnen, in den Folgejahrhunderten eine grundlegende Änderung im Verständnis von „Monomane“ (dt. „Nachahmung“)<sup>45</sup> herbei<sup>46</sup>, einem der beiden Pfeiler, die das Sarugaku seiner Truppe gegenüber ihren Konkurrenten auszeichneten<sup>47</sup>. Arnott führt hierzu aus, dass „Monomane“ ursprünglich „Nachahmung von Gegenständen“ bedeutet habe und der Spieler nachahmen würde, was ihm Maske und Kostüm durch ihre Gestaltung auftragen würden. Sie hätten jeweils eine bestimmte Funktion für Rolle und Stück, deren sich der Spieler durch ihr Anlegen annähme. Dieser Betrachtung folgend, unterschiede sich die Darstellung eines Nō-Shitekata, Wakikata oder Kyōgenkata ganz erheblich von der eines westlichen Schauspielers. Anders als dieser würde er sich nicht an einem imaginierten Modell beispielsweise des Laertes orientieren, sondern auf seine Rolle aufgeschriebene Eigenschaften darstellen<sup>48</sup>.

Seit Kan'ami hat „Monomane“ den größten Bedeutungswandel aller hier behandelten Grundbegriffe erlebt. Es meinte sicher nie „Imitation der Wirklichkeit“, sondern konzentrierte sich schon immer auf wesentliche Merkmale einer bestimmten Rolle. Zeami nennt im „Fūshikaden“ (zwischen 1402 und 1418) zunächst neun<sup>49</sup>, später drei Grundrollen<sup>50</sup>, von denen sämtliche Darstellung ausgehen solle<sup>51</sup>. Dabei sei die „Essenz“ der Rolle entscheidend, das, was einen alten Mann, einen Krieger, eine Frau vor allem anderen auszeichne. Zwar könne ein Spieler nicht zu einem alten Mann, einem Krieger oder einer Frau werden – und solle dies auch nicht, wie Zeami betont –, aber der Zuschauer müsse erkennen, dass er diese Rolle übernommen habe. Um dies zu erreichen, ist es notwendig, sich die äußeren Eigenschaften eines Rollentyps anzueignen. Zeami rät dazu, Gang und Haltung anzupassen und sich innerlich auf diese Veränderung seiner Körperlichkeit einzustellen. Mimisch kann ein Darsteller sich nicht an die Rolle annähern, weil er eine Maske (mindestens ohne Maske, jap. „hitamen“, mehr in 8.1.1 233) vor dem Gesicht trägt. Kanze Hideo bezeichnet

---

1981 (1971) 83. Es ist nicht bekannt, wie das Spiel zu Kan'amis Zeit aussah, vgl. QUINN, Shelley Fenno: *Dance and Chant in Zeami's Dramaturgy. Building Blocks for a Theatre of Tone*, in: *ATJ* 9.2 (1992), 201–214 204–205.

<sup>44</sup> Zu der Geschichte des Kusemai s. BARTH 1972 52–53, 77.

<sup>45</sup> BLASSEN 1987 17 zu der Uneindeutigkeit des Begriffs „Monomane“.

<sup>46</sup> QUINN 1992 203–205 vermutet, Zeami habe für die Verwirklichung des Yūgen-Konzepts, das sich nur in Gesang und Musik ausdrücken ließ, „Monomane“ zurückgenommen und dahingehend umgedeutet, dass lediglich die innere Haltung der Rolle nachgeahmt werden solle.

<sup>47</sup> Der andere ist die lyrische Sprache in der Form von Gesang, vgl. *ibid.* 202–203. Für das Kyōgen sind die Grundpfeiler Monomane und dialogische Sprache, vgl. BARTH 1972 132.

<sup>48</sup> Vgl. ARNOTT 1969 214–219.

<sup>49</sup> 1. Frau, 2. Alter Mann, 3. Maskenlos, 4. Verrückte, 5. Buddhistischer Priester, 6. Toter Krieger (Shura), 7. Gott, 8. Dämon, 9. Chinese.

<sup>50</sup> 1. Alter Mann, 2. Frau, 3. Krieger.

<sup>51</sup> Vgl. BENL 1953 36–45 („Fūshikaden“, in dem sechs Rollen aufgeführt werden), RIMER/YAMAZAKI 1984 10–17 („Fūshikaden“), 64–73 („Shikadō“, in dem nur noch drei Rollen aufgeführt werden). Zu den drei Typen schreibt auch LAMARQUE 1989 157f. Er bezeichnet sie als stereotyp und stellt die Frage, wie es möglich sein könne, dennoch Individualität darzustellen.

aber gerade diese Ausdruckslosigkeit des Gesichts als eine der Stärken des Nō, weil so die Ausdruckskraft des Körpers hervorgehoben werde<sup>52</sup>. Lamarque hingegen ist der Meinung, dass der Shite im Moment des Anlegens der Maske sich mit dieser absolut („total“) identifizieren müsse. Er schreibt daher nicht, eine Rolle werde gespielt oder dargestellt („play“), sondern „repräsentiert“ („representing“)<sup>53</sup>. Damit einhergehend wird jedoch keine absolute Einfühlung in die Rolle gefordert – und diese ist auch gar nicht möglich<sup>54</sup>. Ein Schauspieler darf auf der Bühne nicht zu einem alten Mann oder einem Krieger werden, sondern nur so scheinen, als ob er einer sei. Er verkörpert einen Rollentyp mit je nach Stück für eine bestimmte Rolle spezifischen Eigenschaften, ausgedrückt in seiner Maske, seiner Perücke, seinem Kostüm und den Handrequisiten, die er trägt (8.1).

Im Laufe der Anpassung der Kunst an das ästhetische Empfinden eines adeligen Publikums wurden manche Gesten und Bewegungen aus dem Kanon ausgeschlossen oder abstrahiert und reduziert<sup>55</sup>, so dass sie nur in der Kombination mit Gesang und Tanz noch Bedeutung entfalten konnten<sup>56</sup>. Sie deuteten sie häufig an, blieben für sich genommen jedoch inhaltlos. Denn Bedeutung wird im Nō ausschließlich durch die Konstellationen von Segmenten aus den Bereichen Tanz, Gesang und Musik erzeugt, gestützt durch optische Elemente wie Maske, Kostüm und (Hand-)Requisiten – im Kyōgen Bewegung und Sprache, Maske, Kos-

---

<sup>52</sup> Vgl. KANZE 1971 189r.

<sup>53</sup> Vgl. LAMARQUE 1989 157l.-157r.

<sup>54</sup> BETHE/BRAZELL 1978 12 befinden anders. Hieraus ergibt sich bereits die Frage, ob und inwiefern sich ein Spieler in seine Rolle versenken kann und soll. Sie ist v. a. in jüngerer Zeit zu einem Gegenstand der wissenschaftlichen Diskussion geworden. Kanze Tetsunojo VIII. (1931–2000) bspw. gesteht in RODOWICZ, Jadwiga: Rethinking Zeami: Talking to Kanze Tetsunojo, in: TDR 36 (1992), 97–105 99, 102 ein, dass es ihm unmöglich sei, sich vollkommen in einer Rolle zu versenken. Tetsunojo VIII. war einer der besten lebenden Spieler und Träger des Titels „Lebender Nationalschatz“. Besonders interessant in diesem Zusammenhang sind die Bewertungen COLDIRONs 2004 bezüglich eines Trance-Zustands, den Spieler hinter ihrer Maske erreichen. Sie ist jedoch selbst keine Spielerin. Ebenfalls mystisch beschreiben BLASSEN 1987 29, 45 und SCHNEIDER 1983 16 das Spiel, beide haben zumindest zu tanzen gelernt. Skeptisch hingegen äußert sich aus der Ferne ARNOTT 1969 219. Zentral v. a. bei den Mystikern steht der Begriff der „Besessenheit“ („wazaogi“, „kamigakari“). ZARRILLI, Phillip B.: What does it mean to „become the character“: power, presence, and transcendence in Asian in-body disciplines of practice, in: SCHECHNER, Richard/APPEL, Willa (Hrsgg.): By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual, Cambridge u. a. 1990, 131–148 145–146 hingegen schreibt hiervon abw., eine Rolle könne nur zwischen Schauspieler und Zuschauer realisiert werden, ohne dass sich jedoch der Schauspieler mit dieser identifizieren würde. Sie sei vielmehr ein Bild, mit dem er in den Augen des Zuschauers verschmelze, von dem er sich aber auch wieder lösen könne, ohne Schaden zu nehmen.

<sup>55</sup> BRANDON 1989 42 bemerkt richtig, dass Zeami seine Stücke zeit-, personen- und ortsgebunden verfasste, hierzu a. RYU 2006. Sie waren nicht dazu gedacht, nach sechs Jahrhunderten noch unverändert aufgeführt zu werden, sondern orientierten sich an den jeweiligen Gegebenheiten und stellten selbst häufig Bearbeitungen früherer Fassungen derselben Geschichten dar. Entsprechend schien es arrogant anzunehmen, die eigene sei so vollkommen für jeden Anlass geeignet, dass sie nicht zu einem späteren Zeitpunkt von einem anderen Spieler für dessen Bedürfnisse umgeschrieben werden würde.

<sup>56</sup> Vgl. EMMERT 1997 27, BLASSEN 1987 46–54, 71, 101ff., insbes. 110, KOMPARU 1983 217–219.

tüm und Handrequisit. Gesang und Tanz können im Einklang, gegensätzlich oder nachhallend miteinander kombiniert werden, anders als in der Oper, in der Gesang, Musik und Bewegung sich in der Regel beispielsweise zu einer Arie (und nur dieser) ergänzen. Opern neu zu inszenieren, gestaltet sich dadurch, relativ betrachtet, einfach. Zwar sind Operngesang und -musik mehr oder weniger fest miteinander verknüpft, Bewegungen lassen sich jedoch je nach Interpretation einfügen oder fortlassen. Das ist in den Segmenten im Nō aus den Bereichen Tanz, Gesang und Musik (Kata und Shōdan) grundsätzlich nicht möglich. Da deren Kombinationen festgelegt sind, kann nur die Ausführung, beispielsweise das Tempo, die Silbenbetonung oder die Schwere der Bewegung, variiert, nicht jedoch die Kombination an sich ergänzt werden<sup>57</sup>.

Die in den Kanon aufgenommenen Gesten und Bewegungen nennen die Schulen des Nō **Kata** und die Schulen des Kyōgen **Kihon no Kata**. Meist handelt es sich um recht einfache Muster. Allerdings besteht Verwechslungsgefahr bei der Nutzung der Begriffe. Gegenüber dem Nō bezeichnet „Kata“ im Kyōgen nämlich eine Sequenz aus Kihon no Kata, bestehend aus Grundformen wie „Kamae“ („Stand“) und „Hakobu“ („Gleiten“). Diese wiederum sind nur bedingt verschieden von gleichnamigen Nō-Kata<sup>58</sup>. „Kamae“ und „Hakobi“ bilden im Nō jeweils eigene Kata. Diese sprachliche Differenzierung der Kyōgen-Schulen erscheint insofern erstaunlich, als Bewegung in ihrer Kunst keine so zentrale Bedeutung zukommt wie im Nō. Zwar müssen sich Kyōgenkata ebenso bewegen und ihre Körper sind das Hauptmedium, über das sie mit ihrem Publikum kommunizieren, aber die Einführung einer zusätzlichen Strukturebene schafft unnötige Komplexität in der Lehre. Aufgrund der Verwechslungsgefahr halte ich es daher für angebracht, von Nō-Kata und Kyōgen-Kata zu schreiben, wenn nur eine der beiden Gattungen gemeint ist. In beiden sind die Kata grundlegend für die Schauspielkunst und für alle Rollen in ihrer Grundform für die jeweilige Gattung gleich<sup>59</sup>. Das bedeutet, jeder Shitekata und Wakikata lernt dieselben Kata und bewegt sich daher im Grunde gleich. Kyōgen-Kata unterscheiden ohnehin nicht streng nach Haupt- und Nebenspieler, so dass die Kihon no Kata und Kata für alle Spieler dieselben sind, sich je nach dargestelltem Typ jedoch voneinander abheben können. Ein Daimyō beispielsweise achtet beim Gleiten auf seine langen Hakama-Beine, ein Diener beugt häufig das Haupt.

Mittlerweile sind Nō-Kata und manche Kihon no Kata so stark reduziert und abstrakt, dass sie keine eigene Bedeutung mehr tragen, sondern nur noch im Zusammenhang mit anderen Nō-Kata oder Kihon no Kata und dem Gesang (oder im Rahmen eines gesprochenen Dialogs) Sinn ergeben. Dennoch bleibt ihre jeweilige Durchführungsform festgeschrieben und in sich geschlossen, ihre Funk-

<sup>57</sup> Vgl. hierzu u. a. BETHE, Monica/BRAZELL, Karen: Nō as Performance. An Analysis of the Kuse Scene of *Yamamba*, (= Cornell University East Asia Papers Number 16, New York 1978 (Second Printing 1979) 2 oder ZOBEL 1987 148–150. Näheres zu den Kata (der Kanze-Schule) findet sich bei BLASSEN 1987 157–265 (Erläuterung aller Bewegungseinheiten) und 266–391 (Detaillierte Aufzeichnung dreier Shimai) sowie nochmals BETHE/BRAZELL 1978 79–89. Zu dem Begriff „Kata“ wiederum BLASSEN 1987 96.

<sup>58</sup> Vgl. HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 110–111, SALZ, Jonah: Why was everyone laughing at me? Roles of passage for the *kyōgen* child, in: SINGLETON, John (Hrsg.): Learning in likely places. Varieties of apprenticeship in Japan, Cambridge 1998, 85–103 86.

<sup>59</sup> Vgl. QUINN 1992 203, KOMPARU 1983 221.

tion an ihrer je in einem Stück gesetzten Stelle unveränderlich. Sie können innerhalb eines kanonischen Stücks nicht ergänzt oder ausgetauscht werden, ohne es merklich umzugestalten. Wie bereits angesprochen, sind Kamae (Stand) und Hakobi (Gleiten) die Grundmuster jeder Bewegung im Nō. Sämtliche anderen Nō-Kata werden aus diesen beiden heraus aufgebaut, ähnlich wie der Grundstand und das Abrollen die Grundlage diverser Kampfsportarten bilden, Positionen, in die der Sportler nach der Durchführung jeder Kata (in der Theorie) wieder zurückfällt, je nach Erfolg (Grundstand ohne Abrollen) oder Misserfolg (Grundstand nach Abrollen, sofern er nicht daran gehindert wird)<sup>60</sup>. Sakaba-Berberich, Schülerin Nomura Shirōs, weist darauf hin, dass zwar die Grundmuster an sich, nicht jedoch ihre konkrete Durchführung durch die Tradition festgeschrieben werden. Spieler können sie je nach Geschmack und Fähigkeiten variieren. Sie suchen hinsichtlich der Ästhetik ihrer Darstellung jedoch den Rat ihres Lehrers, sofern dieser noch am Leben ist, und ihrer Mitschüler. Ebenso wie im Kampfsport bildet im Nō und Kyōgen nicht die Bewegung an sich, sondern die Atmung während ihrer Durchführung die Grundlage einer ästhetisch ansprechenden und scheinbar anstrengungslosen Darstellung. Wird diese nicht korrekt ausgeführt, kann das Spiel nur scheitern. Für Nicht-Kampfsportler bietet sich am ehesten ein Vergleich mit dem Laufen oder Schwimmen an. Achte ich nicht darauf, in regelmäßigen, mit meinen Bewegungen übereinstimmenden Intervallen ein- und auszuatmen, werde ich keine weiten Strecken zurücklegen, sondern schneller außer Atem sein. Ohne die Kenntnis geeigneter Techniken und der Anpassung an meinen Körper halten sich meine Erfolge ebenfalls in Grenzen. Ein Nō- oder Kyōgen-Spieler muss darüber hinaus das ästhetische Empfinden seines Publikums befriedigen. Nur eine korrekte Atmung befähigt den Spieler, scheinbar mühelos komplexe Bewegungsabläufe zu reproduzieren und die Körperspannung über lange Zeit aufrecht zu erhalten<sup>61</sup>. Daraus folgt eine weitere interessante Funktion der Atmung: Nomura Shirō erklärte seinen Schülern, eine Nō-Kata solle nicht länger dauern als einmal auszuatmen<sup>62</sup>. Dadurch kommt der korrekten Atmung neben der ästhetischen eine rhythmische Bedeutung zu.

Die Spieler dürfen eine Nō-Kata oder Kihon no Kata in einem kanonischen Stück nur schneller oder langsamer durchführen, nicht jedoch Teile auslassen oder sie wiederholen, wenn der Text dies nicht vorsieht<sup>63</sup>. Ausgenommen hiervon sind Choreographien für Shinsaku<sup>64</sup> oder Fukkyoku<sup>65</sup>. Choreographen moderner Stücke dürfen Bewegungsmuster und -sequenzen im Nō auf der Ebene

---

<sup>60</sup> Vgl. KOMPARU 1983 215–216, SAKABA-BERBERICH 1984 207–209 (m. Abbildungen). Zu den Kata und Grundmustern allgem. in asiatischen Künsten und Kampfsporten schreibt ZARILLI 1990. Mehr zu ihm und den Kata sowie ihrer Lehre findet sich auch in 11.2.

<sup>61</sup> Vgl. ZARILLI 1990 136–139, 142–144.

<sup>62</sup> Vgl. SAKABA-BERBERICH 1984 211–213.

<sup>63</sup> Mittlerweile haben sich in den Schulen je eigene Varianten sogar der Grundmuster herausgebildet, vgl. SAKABA-BERBERICH 1984 210–211.

<sup>64</sup> Shinsaku sind nach der Festlegung eines Kanons Ende des 18. Jahrhunderts oder nach der Restauration geschriebene Stücke. Für die genauere Zuordnung vgl. 9.3.4.

<sup>65</sup> Fukkyoku sind alte, nach der Festlegung eines Kanons Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr gespielte und nicht zu diesem gehörende Stücke, für die Forscher oder Spieler eine neue Choreographie oder einen neuen Gesang geschaffen haben. Mehr zu ihnen findet sich in 9.3.4 330–334.

der Nō-Kata, im Kyōgen auf der Ebene der Kihon no Kata beinahe beliebig kombinieren<sup>66</sup>. Meist werden jedoch bekannte Muster bevorzugt und schlicht neu angeordnet. Unter den Nō-Kata genießt die Shiori-Kata in der deutschen Forschung große Bekanntheit. Sie besitzt zwar eine feste Grundbedeutung, aber ihre Ausführung unterscheidet sich nicht nur von Schule zu Schule, sondern auch von Stück zu Stück<sup>67</sup>. Bei der Erstellung einer Choreographie für ein Shinsaku oder Fukkyoku nutzt der Tänzer (oder Choreograph) eine dieser Varianten. Mori ordnet die Nō-Kata daher der Kategorie „Form“ zu, die Kabuki-Kata hingegen der Kategorie „Muster“. „Muster“ können nicht nur in ihrer Dauer, sondern auch in ihrem Inhalt verändert werden. Sie dienen jüngeren Schauspielern bei der Orientierung, späterhin werden sie jedoch von diesen beinahe beliebig modifiziert und kombiniert, um den eigenen Neigungen und denen des Publikums zu entsprechen. Das ist im Nō nicht möglich. Denn „Formen“ können nur in ihrer Dauer verändert werden. Variation ergibt sich hier durch die Kombination<sup>68</sup>. Daraus erklärt sich auch, dass mit einer recht begrenzten Zahl von Nō-Kata knapp über 250 Stücke gespielt werden können. Denn Nō-Kata sind nicht an den Gebrauch von Kostümen oder Masken oder einen Rollentyp gebunden<sup>69</sup>. Spieler müssen sie daher nur einmal lernen und können sie dann auf die Anweisung eines Lehrers jederzeit durchführen, einzeln oder in Kombination miteinander. Für diejenigen, die diese Bausteine aus Gesang und Bewegung kennen, fällt es leicht, sich neue Stücke anzueignen. Sie benötigen zwar einen Lehrer, der es ihnen vorspielt – in der Regel wird mit dem Gesang ohne die Darstellung begonnen. Der Schüler muss sich jedoch lediglich diese Reihenfolge aus Gesang-Bewegung-Segmenten merken, ohne jemals zu verstehen, was genau er warum tut<sup>70</sup>.

Jedes Nō ist in Grundeinheiten von Raum und Zeit gegliedert, die **Shōdan** genannt werden<sup>71</sup>. Sie strukturieren die Harmonie von Bewegung (im Raum) und Gesang und Musik (in der Zeit)<sup>72</sup>. Dabei bilden Kata die Einheiten, in denen die Bewegung gemessen und organisiert wird. Für jeden Shōdan sind eine oder mehrere vorgesehen (Schritte, Stand, Drehungen, Gesten, jedoch keine Mimik), die in der durch den Rhythmus von Gesang und Musik bestimmten Zeit durchgeführt

<sup>66</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 167.

<sup>67</sup> Vgl. BLASSEN 1987 111, ZOBEL 1987 163ff., insbes. 167ff.

<sup>68</sup> Vgl. MORI Mitsuya: Thinking and Feeling: Characteristics of Intercultural Theatre, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): Japanese Theatre and the International Stage (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 357–366 363, 365–366.

<sup>69</sup> Vgl. KOMPARU 1983 221.

<sup>70</sup> Mehr zu der Lehre in Nō und Kyōgen findet sich in 11.2.

<sup>71</sup> Vgl. KOMPARU 1983 222, 281, näher in 7.1 207–209.

<sup>72</sup> Kyōgen werden nicht mit Shōdan strukturiert, sondern folgen einem sprachlichen Rhythmus, der jedoch in der deutsch- oder englischsprachigen Kyōgen-Forschung bislang noch nicht näher untersucht wurde. Englischsprachige Kyōgen-Adaptionen (und Shinsaku Kyōgen) zeigen, dass dieser Rhythmus nicht spezifisch japanisch ist, sondern auch in andere Sprachen übertragen werden kann. Hierzu schreibt bspw. KOMINZ, Laurence: Authenticity and Accessibility. Two Decades of Translating and Adapting Kyōgen Plays for English and Bilingual Student Performances, in: ATJ 24.1 (2007), 235–246, Beispielfideo hier: VApq9bU\_LjM.

werden müssen. Dauert ein Shōdan länger, sind die Bewegungen langsamer, ist er kürzer, sind die Bewegungen schneller. Dabei wird das Tempo nicht durch eine Modifikation der Schläge selbst, sondern durch die Pausen (Ma)<sup>73</sup> auf dem Halbschlag zwischen ihnen bestimmt. Zu dem Ende eines Shōdan hin werden sie immer kürzer (Jo-Ha-Kyū-Prinzip<sup>74</sup>), weswegen die Bewegung an Geschwindigkeit zunimmt<sup>75</sup>. In einem Shōdan werden nicht mehr als drei Shaku Raum durchmessen (5.1), ganz gleich, wie schnell die Bewegung erfolgt. Dadurch wirkt sie nie hektisch.

Shōdan und die sie konstituierenden Grundeinheiten von Gesang (Ku) und Musik (Te für die Trommeln und Shōfu für die Flöte) bilden die Struktur jedes Nō. Entwirft ein Spieler wie Umewaka Rokurō eine Choreographie oder komponiert er den Gesang oder die Musik für ein Shinsaku Nō oder Fukkyoku Nō, greift er meist auf die Shōdan oder Teile von Shōdan (räumlich oder zeitlich) oder ganze Sequenzen aus den kanonischen Stücken zurück und kombiniert diese neu.

Manche Kata sind nur Schmuckwerk oder dienen dazu, Ende und Anfang zweier Sequenzen harmonisch miteinander zu verbinden<sup>76</sup>. Hiraki-Kata („Öffnen“)<sup>77</sup> beschließen sogar eine ganze Kata-Sequenz, einen Tanz oder die Bewegung von einer Bühnenseite auf die andere<sup>78</sup>. Für die Spieler bieten sich, ähnlich wie in Gesang und Musik, in den Bewegungspausen (Ma) Gelegenheiten, ihrer eigenen Deutung einer Rolle Ausdruck zu verleihen. Diese können relativ frei am Ende

---

<sup>73</sup> Vgl. a. HARRIS 2006 39–40, KOMPARU 1983 70–72 sowie 7.1 211 zum zeitlich-rhythmischen Ma. Ursprünglich handelte es sich bei Ma jedoch um ein rein räumliches Konzept.

<sup>74</sup> Jo, Ha und Kyū sind ein aus der Musik übernommenes Strukturprinzip, das Zeami dazu benutzt, die Spannung während einer Vorstellung zu erhöhen. Es beschreibt die langsame Steigerung der Geschwindigkeit und damit der Intensität von Darstellung und Musik bis hin zu einem jeweils nach der Position des Stückes im Goban ausgerichteten Maximum. Nach dem Kyū fällt dabei das Tempo jeweils wieder ab, ohne jedoch das Niveau des vorangegangenen Jo zu erreichen. Jedes aufeinander folgende Segment ist damit ein wenig schneller als die vorherigen. Nomura Shirō soll gesagt haben, ein Zyklus Jo, Ha und Kyū in der Bewegung solle nicht länger dauern als einmal auszuatmen, vgl. SAKABA-BERBERICH 1984 213. Ein Stück bewegt sich immer auf einen Höhepunkt zu, im Nō meist ein Tanz und im Kyōgen ein Moment des Entzückens („rapture“) von besonderer atmosphärischer Dichte für den Shite (oder alle Rollen); in diesem wird er (oder werden sie) vollkommen von einer Handlung eingenommen und verliert (oder verlieren) sich in ihr. Das Entzücken kann sich sowohl sprachlich, als der Höhepunkt eines Gedichtewettbewerbs bspw., als auch in Bewegung, einem Tanz oder Kampf bspw., äußern. Höhepunkte im Kyōgen nutzen häufig Techniken aus dem Nō, wodurch das Bühnengeschehen stilisierter wirkt, aber auch packender ist, vgl. DIES.: The Idea of Rapture as an Approach to Kyōgen, in: ATJ 6.1 (1989), 31–46 38–39, 44. Näher erläutert bspw. bei KOMPARU 1983 24–29, SAKABA-BERBERICH 1984 212–213.

<sup>75</sup> Vgl. KOMPARU 1983 283–285.

<sup>76</sup> ZOBEL 1987 150–151, 154 erklärt, es handele sich um den Großteil der Kata. Er differenziert in diesem Zusammenhang jedoch Shite-Tanzstücke, in denen der Tanz ästhetischer und ornamentaler, und Shite-Handlungsstücke, in denen der Tanz Bestandteil der Handlung ist und daher weniger Schmuckwerk in die Choreographie einfließt.

<sup>77</sup> Gemeint ist ein Öffnen hin zu dem Publikum (durchaus wrtl.) und zu weiterer Bewegung. Dieses „Hiraki“ ist nicht identisch mit den „Hiraki“ im Kyōgen, Stücken, deren Erstaufführung den Fortschritt eines Kyōgen-Schülers markiert (Etappenstücke), vgl. 11.2.3 507–510. In diesem Fall „öffnen“ die Hiraki eine weitere, bislang „verschlossene“ Etappe des Lernens bzw. der Lehre für den Spieler.

<sup>78</sup> Vgl. BARTH 1972 123–124, BLASSEN 1987 154, hierzu erg. EMMERT 1997 26.

einer Hiraki-Kata oder mitten in der Bewegung eingesetzt werden, um eine Kata zu betonen oder sie zu beenden<sup>79</sup>. Da Ma nur kurz sind und ihre Deutung eine gute Kenntnis des Nō sowie des jeweiligen Stücks voraussetzt, können diese Akzente meist nur von Kennern verstanden werden<sup>80</sup>.

Entsprechend der ästhetischen Vorstellungen der höfischen Samurai haben sich Kata und Kata-Folgen seit dem 15. Jahrhundert verändert, sind reduziert und immer wieder neu kombiniert worden, bis die Schulen und Truppen mit der Standardisierung durch die „Katazuke“<sup>81</sup> im 17. Jahrhundert ihre Festsetzung betrieben. Seitdem – und seit sich die Schulen (Ryū) als Organisationsform haben durchsetzen können – blieb „Monomane“ mehr oder weniger unbeweglich, nicht zuletzt, weil nach der Meiji-Restauration Bewahrer und später Förderer ein berechtigtes Eigeninteresse daran hatten, die Edo-Ästhetik je nach Standpunkt beizubehalten oder zu reproduzieren. Inwiefern dies gelungen ist, kann ich heute kaum mehr bewerten. Sicher jedoch wird die Darstellung des alten Mannes mehr von der altertümlichen Bühnenästhetik und der Vorstellung von der Darstellung des alten Mannes in der Edo-Zeit beeinflusst sein als davon, auf welche Haltung ein alter Mann sich heute reduzieren ließe, zumal der Begriff „alt“ im modernen Japan, in dem Männer und Frauen regelmäßig ein Alter von mindestens achtzig und nicht selten über hundert Jahren erreichen, sicher anders belegt ist als in der Zeit Zeami, in dem sie häufig kaum im heutigen Rentenalter oder noch früher starben. „Monomane“ bleibt, praktisch besehen, starr, auch wenn seine konkrete Form sich über Lehrer und Schüler langsam, aber beständig, verändern muss<sup>82</sup>. Heutzutage zumindest ist der „Realismus“ dieser Form der „Nachahmung“ nicht mehr zu erkennen<sup>83</sup>. Die Darstellung wurde im Laufe der Zeit zu sehr stilisiert und zu wenig lebensnah, um für ungeübte Beobachter Einblicke in ihre ursprüngliche Herkunft oder Bedeutung zu gewähren.

<sup>79</sup> Vgl. BLASSEN 1987 51, ZOBEL 1987 159.

<sup>80</sup> Vgl. BRANDON 1989 39–40. Hierzu a. PILGRIM, Richard B.: Some Aspects of *Kokoro* in Zeami, in: MN 24.4 (1969), 393–401 397ff., insbes. 400–401.

<sup>81</sup> „Katazuke“ sind dem Namen nach Musterbücher für die Lehre, in denen auf die Silbe genau festgeschrieben ist, wann welche Kata ausgeführt werden muss.

<sup>82</sup> LAMARQUE 1989 158l. nimmt an, für jede Rolle existiere eine Idealinterpretation, der sich die Schauspieler annähern würden, ohne ihr dabei neue Tiefe zu geben. Hierbei berücksichtigt er jedoch weder die Lehrmethode, noch das Ziel der Lehre in Nō und Kyōgen (in 6.1.2 habe ich auf das Nachahmungsprinzip hingewiesen, das dieser zugrunde liegt). Wie ich in 11.2 noch näher ausführen werde, beschränkt sich der Unterricht auf das Spiegeln dessen, was der Lehrer dem Schüler vorspielt und beinhaltet keine oder kaum Erklärungen. Zeami schreibt jedoch, der Lehrer solle nicht das einzige Modell sein, nach dem sich der Schüler richte, zumindest nicht sein Leben lang. Stattdessen rät er ihm, sich anzusehen, wie andere Meister die Rollen, die er gelernt hat, interpretieren. Denn das Ziel eines Spielers müsse es sein, eine jeweils eigene Spielweise zu entwickeln. Sonst könne er nie ein Meister seiner Kunst genannt werden, vgl. BENL 1953 31–36, 51–54, RIMER/YAMAZAKI 1984 6–9, 22–25.

<sup>83</sup> Erstaunlicherweise sehen Beobachter von Nō/Kyōgen und Kabuki das um die Jahrhundertwende anders. Mehr dazu und zu dem damaligen Begriff von „Realismus“ auf der Bühne bei TSCHUDIN, Jean-Jacques: The French Discovery of Traditional Japanese Theatre, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): Japanese Theatre and the International Stage (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 43–58 52–53. Ebenfalls zu dem Realismusbegriff, jedoch in seiner Funktion als Zerrspiegel der Wirklichkeit POULTON 2006 20–22.

Das ist auch im Kyōgen nicht anders, dessen Kihon no Kata darüber hinaus noch Mimik beinhalten<sup>84</sup>.

### Yūgen

Ebenso faszinierend wie der ursprünglich aus der Dichtkunst stammende Begriff selbst ist die Geschichte des Yūgen-Konzepts („Anmut“, „Eleganz“) im Nō. Nachdem es von Kan'ami aus dem Ōmi-Sarugaku in die von ihm gegründete Yūzaki-Truppe eingeführt und von Zeami in seinen Schriften theoretisch beschrieben worden war, verschwand es jahrhundertlang aus der Diskussion, bis es im Zusammenhang mit Zeamis Namen im 18. Jahrhundert wieder aufgegriffen wurde<sup>85</sup>. Wirklich an Bedeutung gewonnen hat das Konzept jedoch nach der Wiederentdeckung sämtlicher heute bekannter Schriften Zeamis im frühen 20. Jahrhundert<sup>86</sup>. Mittlerweile gehört „Yūgen“ neben „Monomane“ und „Hana“ zu den Grundbegriffen, mit denen jeder Student konfrontiert wird, wenn er sich mit der Ästhetik des Nō befasst – und nur diese, denn die Spieler kennen sie häufig lediglich dem Hörensagen nach<sup>87</sup>. Für Zeami selbst blieb Yūgen sein Leben lang ein Rätsel<sup>88</sup>. Seine Konzeption wandelte sich zwischen 1402 („Fūshikaden“) und seinem Lebensende mehrmals, so dass in seinen Schriften nicht nur ein Yūgen-Konzept greifbar ist, was sicher dazu beitrug, dass der Begriff in der Nō-Theorie längere Zeit nur eine geringe Rolle spielte. Denn auch keiner seiner Nachfolger konnte es genauer in Worte fassen. Konparu Zenchiku beispielsweise begriff in ihm ein religiöses Konzept und schrieb nur wenig mehr dazu als Zeami selbst<sup>89</sup>. Aufgrund einer über die Jahrhunderte entstandenen Vielzahl möglicher Beschreibungen und der Verwendung eines ursprünglich aus anderem Kontext stammenden Begriffs ist es auch heute nicht möglich, zu einer allgemeingültigen Definition von Yūgen zu gelangen. Zu sehr hat sich seine Bedeutung gewandelt<sup>90</sup>.

Gewiss ist nur, dass es sich bei Yūgen um ein mit Eleganz und Tanz verbundenes Konzept der Abstraktion zu handeln scheint, dessen Zweck darin besteht, Grobheit auf der Bühne zu vermeiden: „Critics and commentators from the time of Zeami have devoted their greatest attention to beauty of effects rather than, say, how an audience can be moved to tears“<sup>91</sup>, schreibt beispielsweise Keene. „Tanz“ meint in diesem Zusammenhang nicht nur die Nō-Tänze (Nōmai), sondern ganz

---

<sup>84</sup> Vgl. BARTH 1972 135, HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 109.

<sup>85</sup> Vgl. BRANDON 1997 7, THORNHILL, Arthur H. III: *Yūgen* after Zeami, in: BRANDON, James R. (Hrsg.): *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, Honolulu 1997, 36–64 36.

<sup>86</sup> Hierzu und zu der Zeami-Rezeption in der Edo-Zeit ganz allgem. RATH 1999.

<sup>87</sup> Vgl. QUINN 1992 211.

<sup>88</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 23, KOMPARU 1983 12–13, ORTOLANI 1995 125–126. QUINN 1992 206–209 findet, dass sich die Formeln, mit denen Yūgen bei Zeami und seinem Lehrer, dem Dichter Nijō Yoshimoto (†1388), beschrieben werden, sehr ähneln, vgl. zu der Beziehung der beiden in künstlerischer Hinsicht a. TYLER, Royall: *The Nō Play Matsukaze as a Transformation of Genji monogatari*, in: *Journal of Japanese Studies* 20.2 (1994), 377–422, insbes. 388–390.

<sup>89</sup> Vgl. BRANDON 1997 7.

<sup>90</sup> THORNHILL 1997 zeichnet die Begriffsgeschichte bis zu Zeami und Zenchiku nach. Habe ich sie nicht anders gekennzeichnet, stammen sämtliche Informationen in diesem Abschnitt von ihm. HASHI 1995 17–19 bietet eine kürzere Geschichte und Deutung, bei COLDIRON 2004 164–165 findet sich ein spirituell eingefärbtes Verständnis von „Yūgen“.

<sup>91</sup> KEENE 1990 (1966) 17.



allgemein die Kata, in denen jede Form möglicher Bewegung auf der Bühne geordnet ist. Manche Gefühle oder Begebenheiten dürfen nur angedeutet, nicht jedoch ausgespielt werden, weil sie sonst den Geschmack des (adeligen) Publikums verletzen würden<sup>92</sup>. Das Sarugaku, das Zeamis anfangs spielte, war eine ausschließlich von Männern vom Rand der Gesellschaft dargestellte Bühnenkunst. Sie konnte derb und grob sein, ganz so, wie das (ländliche und städtische einfache) Publikum es von ihnen erwartete<sup>93</sup>. Ursprünglich war Yūgen von Kan'ami in das Sarugaku der Yūzaki-Truppe eingeführt worden, um das Gebaren der Oberschicht zu imitieren – oder das von ihr angenommene Gebaren der Unterschicht, ohne diese jedoch zu realistisch darzustellen, um das Schönheitsempfinden seines edlen Publikums nicht zu verletzen<sup>94</sup>. Wie sich das geäußert haben mag, können wir heute nicht mehr nachvollziehen. Vermutlich aber existierten, wie heute auch, Grenzen des guten Geschmacks, die nicht überschritten werden durften, und Zeamis Bemühen scheint darauf ausgerichtet gewesen zu sein, genau das nicht geschehen zu lassen. On'ami hingegen spielte wieder realistischer und scheint Yūgen als Konzept der Theorie keine Bedeutung beigemessen zu haben, ohne es jedoch in der Praxis aufzugeben. Denn auch ihm kann nur daran gelegen gewesen sein, seine Förderer zufrieden zu stellen und sie nicht durch unangemessene Darstellung zu beleidigen oder zu verärgern. MacDuff bringt Yūgen zumindest in der Muromachi-Zeit mit Homoerotik in Verbindung:

„Although the medieval concept of *yūgen* referred in its simplest form to the aesthetic and sensual charms of beautiful boys, critical accounts of *nō* texts rarely identify homoerotic elements in the plays themselves, perhaps in the belief that the overtly sexual elements of *sarugaku* were discarded as the *nō* became increasingly solemn and spiritual. [...] Japanese thought during the middle ages understood male homoerotic desire to be a sacred force as well as a physical one. The ideal of male same-sex attraction as a source of spiritual revelation and a means by which lovers may be eternally united can be found in many of the *nō* texts that survive, including those available in English translations.“<sup>95</sup>

Homoerotik in der in den Sarugaku-Stücken vermittelten Form galt um 1400 jedoch nicht als ruchbar wie in christlichen Gesellschaften derselben Zeit, sondern stellte eine von Künstlern gelegentlich als ideal verstandene Begleiterscheinung des Erwachsenwerdens dar. Die Liebe zwischen jüngeren und älteren Männern (Shudō), nicht selten Schüler und Lehrer, sprach den Schwertadel um den Shōgun und deren Vorstellungen von innigen Beziehungen zwischen Männern an, solange sie dargeboten wurde, wie sie sie verstanden. Sie stand in dem Ruf, rein und ehrlich zu sein und war höher angesehen als die Liebe zwischen Mann und Frau, nicht zuletzt, weil sie die Grundlage unumstößlicher Loyalität bildete, die den Gefolgsmann für den Herrn in den Tod gehen oder diesem folgen ließ<sup>96</sup>.

<sup>92</sup> Vgl. HARRIS 2006 38, LAMARQUE 1989 161r., 163l., ORTOLANI 1995 120–126, QUINN 1992 206.

<sup>93</sup> Vgl. BROWN 2001 116–117, GEILHORN 2011 112–113, 140.

<sup>94</sup> Vgl. BENL 1953 117–125; RIMER/YAMAZAKI 1984 74–110 haben „Kakyō“ übersetzt, in dem sich die umfangreichste Diskussion des Begriffs findet (92–95). Bedauerlicherweise behandeln sie den Begriff nicht ausgiebig, so wie Benl.

<sup>95</sup> MACDUFF, William: Beautiful Boys in Nō Drama. The Idealization of Homoerotic Desire, in: ATJ 13.2 (1996), 248–258, 249. MacDuff bietet im Folgenden Beispiele für seine These, u. a. die Nō „Tanikō“ [107] und „Tsunemasa“ [115].

<sup>96</sup> Vgl. MACDUFF 1996 255.

Yūgen scheint demnach ein Regulativ für Monomane und das Spiel auf der Bühne insgesamt zu bilden, mit der Funktion, eine gewisse Distanz zu einer als „unangenehm“ oder „hässlich“ empfundenen Realität zu wahren<sup>97</sup>. Yūgen liefert somit die Grundlage – oder ist der Grund – für die Abstraktion im Nō. Anfangs wurde diese vor allem durch Tanz, Gesang und Musik erreicht, Elemente aus dem Sarugaku aus Ōmi, bei dessen Truppen Yūgen zu Kan'amis Zeit eine größere Rolle spielte als bei den Yamato-Truppen<sup>98</sup>.

Zeami führt aus, ihm sei noch ein diesem an Schönheit überlegenes Konzept bekannt, „Rōjaku“ genannt. Während Yūgen eine geheimnisvolle, warme Schönheit, bezeichnet, wie sie der Anmut einer Hofdame zu eigen ist, ist mit Rōjaku eine kühle, stille Schönheit gemeint, wie sie Menschen befällt, wenn sie große Ehrfurcht vor der natürlichen Schönheit eines Ortes empfinden<sup>99</sup>.

## Hana

„Hana“ (übersetzt sowohl mit „Blüte“ als auch „Blume“, je nach Autor) beschreibt in der Schauspieltheorie Zeamis und ihrer späteren Fortführung hingegen eine oberflächliche Schönheit der Darstellung. Zumindest für die meisten Forscher, denn Coldiron erklärt abweichend, mit „Hana“ werde ein Trance-Zustand des Spielers bezeichnet, in den er sich steigere, um sich innerlich wie äußerlich mit seiner Rolle zu vereinigen<sup>100</sup>. Harris hingegen ergänzt lediglich, nur nach der Aufführung könne sich der Spieler sicher sein, seine „Hana“ zum Blühen gebracht zu haben oder nicht<sup>101</sup>. Für Komparu bedeutet „Hana“ eine oberflächliche Schönheit, deren Konzept Zeami schließlich zu Yūgen geführt habe. Entsprechend sei mit „Hana“ in späteren Schriften „Yūgen“ gemeint und auch in frühere hineinzulesen. Seine Theorie ist so nicht haltbar, zeigt aber gut, wie schwierig beide Konzepte zu verstehen und miteinander zu vereinen sind<sup>102</sup>. Meiner Meinung nach beschreibt „Hana“ lediglich mystisch, ob die Darstellung gelungen ist oder nicht, stellt also ein mittelalterliches japanisches Theatralitäts-Konzept dar, das später mit Bedeutung überladen wurde.

Eine Hana entsteht aus dem Zusammenspiel von Monomane und Yūgen<sup>103</sup> und aufgrund der sich ansammelnden Bühnenerfahrung jedes Spielers ändert sie sich im Laufe seines Lebens<sup>104</sup>. Sie wird von seiner Grazie und natürlichen Schönheit beeinflusst, weswegen sie in jüngeren Jahren über sein technisches Können hinwegtäuschen kann. Dies gestaltet sich später im Leben immer schwieriger, und wer nicht gewissenhaft an sich arbeitet, dessen Fehler werden sich im Alter offen zeigen<sup>105</sup>. Eines der Ziele eines guten Spielers muss nach Zeami daher darin bestehen, seine Hana gleichbleibend schön zu halten, unbeeindruckt von den

<sup>97</sup> Vgl. HASHI 1995 17, KOMPARU 1983 14, QUINN 1992 205.

<sup>98</sup> Vgl. QUINN 1992 212–213.

<sup>99</sup> Vgl. HARRIS 2006 103–104, KOMPARU 1983 14–15, ORTOLANI 1995 126.

<sup>100</sup> Vgl. COLDIRON 2004 45–47, 162–163.

<sup>101</sup> Vgl. HARRIS 2006 104.

<sup>102</sup> Vgl. KOMPARU 1983 12.

<sup>103</sup> D. i. letztlich eine Kombination aus Rollen- und Kunstverständnis, vgl. HARRIS 2006 104–105.

<sup>104</sup> Vgl. HASHI 1995 19, KEENE 1990 (1966) 24–25.

<sup>105</sup> Vgl. BENL 1953 58–59, zu der Diskussion des Begriffs *ibid.* 112–116, RIMER/YAMAZAKI 1984 29–31. Diese Stellen bieten jedoch nur kurze Einblicke in die Entwicklung eines Konzepts,

ihn lobenden Zuschauern zu bleiben und sich ganz auf seine Kunst und deren Entwicklung zu konzentrieren. Monomane und Yügen allein genügen jedoch nicht, um die Hana erblühen zu lassen. Ohne eine gewisse Originalität seitens des Spielers ist seine Darstellung „nur“ schön, hebt sich aber nicht von der anderer ab. Zuschauer werden so von ihm nicht eingenommen, weil er sie innerlich nicht berühren kann, und die Hana bleibt geschlossen<sup>106</sup>.

Ergänzend zu der Hana beschreibt Zeami noch weitere Stufen, in denen sich gutes bis hervorragendes Spiel ausdrückt. Langjährige Bühnenerfahrung und ein hohes Alter seien nötig, um das Shioretaru zu erreichen, ein „Welken“, in dem sich die Schönheit des Alterns offenbare. Für das Publikum nicht sichtbar hingegen gestaltet sich das Myōka Fu, in dem sich für Ortolani eine Form der Entrückung ausdrückt<sup>107</sup>. Beide dieser hohen Stufen werden nicht von allen Spielern erreicht, besonders in jungen Jahren aber kann jeder Spieler seine Hana zum Blühen bringen. Es liegt an ihm, ob er sie bis in das hohe Alter bewahren wird oder nicht<sup>108</sup>.

Einfacher ausgedrückt, stellt Hana eine Umschreibung für die Bühnenpräsenz des Hauptspielers dar. Zeami weist ausdrücklich darauf hin, dass es nur vor einem kundigen Publikum möglich sei, „wahre“ Kunst zu zeigen, seine Hana erblühen zu lassen. Das bedeutet nichts anderes, als dass es einem unkundigen („ungewohnten“) Publikum nicht möglich ist, technisches Können von natürlicher Schönheit zu unterscheiden. Nur eine auf der Technik und Beherrschung der Rolle gründende Bühnenpräsenz, deren Ausdruck den Zuschauer aufgrund ihrer Besonderheit in den Bann zieht, kann jedoch eine wahre Hana sein. Entsprechend ist „Hana“ der theatrale Moment zwischen erfahrenem Spieler und kundigem Zuschauer, in dem diese den höchsten Genuss der Kunst empfinden. Das hat sich bis heute nicht geändert, das Konzept ist aber nur wenigen Spielern bekannt und hat in der Fachliteratur auch andere Deutung erfahren.

### Schlussbemerkung

Es ist nicht Thema dieser Arbeit, eine neue Lesart aller Grundbegriffe der Bühnenästhetik zu liefern, sondern zusammenzutragen, was wir bereits wissen, um daraus herzuleiten, ob unsere vergangene Nō-Forschung nicht zu gefällig mit Nō und Kyōgen umgegangen ist. Monomane, Yügen und Hana sind ästhetische Konzepte, mit denen sich jeder Nō-Forscher auseinander setzen muss, bevor er sich dem Bühnengeschehen zuwenden kann. Neben diesen drei werden in den Schriften Zeamis noch eine ganze Reihe anderer Begriffe vorgestellt, deren Bedeutung für dieses Kapitel jedoch nicht von Bedeutung sind und an anderer Stelle erklärt werden. Bethe und Brazell, Schneider und Zobel beispielsweise setzen sich genauer mit diesen auseinander<sup>109</sup>.

---

das Zeami und seine Nachfolger mehrere Leben lang beschäftigte. Entsprechend wandelte es sich im Laufe der 41 Jahre nach „Fūshikaden“ beständig, bis heute.

<sup>106</sup> Vgl. HARRIS 2006 105.

<sup>107</sup> Hierzu schreibe ich in 4.3.3 85–86.

<sup>108</sup> Nachzulesen bei BENL 1953 126–143 (Besprechung der Neun Stufen aus „Kyūi“), RIMER/YAMAZAKI 1984 120–147 (Üb. v. „Kyūi“ und „Shūgyoku tokka“). Hierzu vgl. a. HARE, Tom: *Nō Changes*, in: BRANDON, James R. (Hrsg.): *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, Honolulu 1997, 125–141 134–135, der die Bedeutung behandelt, die Zeami der ersten Bühnenerfahrung („shoshin wasuru bekarazu“) beimisst.

<sup>109</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978, SCHNEIDER 1983, ZOBEL 1987.

### 6.1.3 Die Großmeister des Nō

Zumindest theoretisch sind die Oberhäupter der Schulen in ihrem jeweiligen Fach unübertrefflich. Schneider nennt sie daher „Großmeister des Nō“<sup>110</sup>. Denn sie allein kennen sämtliche Geheimnisse ihrer Schule und sind verpflichtet, diese nicht nur zu beherrschen, sondern sie unverändert an ihren jeweiligen, von ihnen bestimmten Nachfolger weiterzugeben – und nur an diesen. Durch die Meisterung der Geheimnisse haben sie die im Nō oder Kyōgen höchste mögliche Stufe künstlerisch-technischer Vollendung erreicht<sup>111</sup>. In ihrer Funktion als Oberhaupt der Schule fungieren sie als ein Bindeglied in der langen Kette von Oberhäuptern zwischen dem Gründer der Schule sowie dessen und ihren eigenen Nachfolgern gleichermaßen und tragen nicht nur deren Können in sich, sondern sind lebendes Zeichen für die Vitalität ihres Stils. Sie zeichnen gegenüber den Generationen vor und nach ihnen für seine reine Bewahrung verantwortlich, und da sie allein das dafür notwendige Wissen in sich tragen, sind sie per se auch die Besten ihrer Kunst<sup>112</sup>. Daher geraten Nō-Schulen in Rechtfertigungsschwierigkeiten, wenn sie ihr Oberhaupt verlieren und es nicht ersetzen können, wie kurz nach der Meiji-Restauration in der Kita-Shite-Schule geschehen<sup>113</sup>. Praktisch kann aus der Zahl der Oberhäupter der Zweigschulen oder einer der Nebenlinien ein neuer Großmeister gewählt werden, theoretisch jedoch ist die Überlieferungskette abgebrochen. Ein neues Oberhaupt muss sich gegenüber den Mitgliedern seiner Schule durch die Meisterung der Geheimnisse der Kunst legitimieren. Diese sind zwar in den Geheimschriften enthalten, die jeder Großmeister an seinen Nachfolger weiterreicht, aber wenn die Überlieferung abgerissen ist, kann ein neu gewählter Großmeister sie nicht mehr von seinem Vorgänger erlernen, sondern muss sie sich selbst mit Hilfe anderer großer Spieler seiner Schule aneignen. Darunter leidet seine Autorität und gegebenenfalls auch die Authentizität des geheimen Wissens. Sein Spiel bleibt eine Rekonstruktion und es hängt von seiner persönlichen Ausstrahlung ab, ob er das Ansehen des Großmeisters behaupten kann oder nicht.

Für Kyōgen-Schulen bleibt der Verlust eines Oberhauptes zwar schwierig, aufgrund der Eigenständigkeit der in den zwei großen Schulen zusammengeschlossenen Zweigschulen ist seine Rolle aber ohnehin gegenüber den Nō-Schulen deutlich abgeschwächt<sup>114</sup>. Heutzutage kommt die Izumi-Schule gut ohne ein Oberhaupt zurecht, denn Izumi Motoya gehört nicht mehr der Spielervereinigung an und ist daher kein professioneller Spieler mehr und besitzt keine Lehrgenehmigung. Probleme bereitet dies nur Motoya selbst, dessen Position noch dadurch geschwächt wird, dass er von einem Rat seiner ihm untergeordneten Oberhäupter von der Ausübung seiner Kunst ausgeschlossen wurde. Theoretisch existiert daher zur Zeit niemand, der den „Izumi-Stil“ vollendet beherrscht, kein Izumi-Großmeister (siehe 11.1 und 11.2).

---

<sup>110</sup> Vgl. SCHNEIDER 1983 91.

<sup>111</sup> Vgl. SMITH, Robert J.: Transmitting tradition by the rules: An anthropological interpretation of the *iemoto* system, in: SINGLETON, John (Hrsg.): Learning in likely places. Varieties of apprenticeship in Japan, Cambridge 1998, 23–34 31.

<sup>112</sup> Vgl. 11.2.3 506–510.

<sup>113</sup> Vgl. 11.1.5 477.

<sup>114</sup> Vgl. 11.1.7.

### 6.1.4 Elemente der Bühnenästhetik II: Gegensätze bilden die Struktur

Eine weitere kennzeichnende Eigenschaft von Nō und Kyōgen ist die Gegensätzlichkeit. Sie findet sich in allen Bereichen wieder<sup>115</sup>, sogar in der Beziehung von Nō zu Kyōgen<sup>116</sup>. Blassen und Harris führen das Strukturprinzip, das diesem zu Grunde liegt, „Modoki“ („Zu widerhandeln“), beide näher aus, aber Harris formuliert es für Laien verständlicher:

„So the most conspicuous and characteristic features of Japanese art are imbalance, asymmetry, poverty of means, simplification, a deliberate ‚standing apart‘ of the artist from his subject matter, an awareness of the unique quality of each moment, and a consciousness of the transience of beauty in the world even at the very moment it becomes manifest.“<sup>117</sup>

Ungleichgewicht, Asymmetrie und Gegensätzlichkeit bilden Harris zufolge allgemeine Kennzeichen japanischer Künste. Für Nō und Kyōgen trifft diese Behauptung zu. Konstituierende Elemente der Bühnenästhetik umfassen Masken, deren Funktion nicht darin besteht, den Schauspieler zu verbergen, Männer, die Frauen spielen, Tages- oder künstliches Licht, obwohl das Thema der Stücke Kreaturen sind, deren Reiche in der Nacht und der Finsternis liegen und vieles mehr<sup>118</sup>. Bedauerlicherweise ist bislang nicht untersucht worden, inwiefern sich Modoki im Laufe der Jahrhunderte geändert haben mag. Zumindest wird es vor der Standardisierung der Bewegung auf der Bühne in den Katazuke bereits eine zeitlang festes Strukturelement des Sarugaku gewesen sein, sonst hätte es keinen Eingang mehr in die Choreographie gefunden.

Zeami bleibt auch in diesem Fall ungenau. Obwohl es sich bei Modoki um ein Strukturprinzip handelt, das beide Schwesterkünste gleichermaßen prägt und das seit 1986 in der Forschung hinreichend bekannt ist, beschäftigen sich nur wenige deutsch- oder englischsprachige Forscher näher mit dieses betreffenden Fragen. Hervorzuheben wäre lediglich Serper, dessen Studie mir jedoch insgesamt zu geheimnisvoll-legendenhaft geschrieben ist und keine Antworten liefert. Heute ist hinlänglich bekannt, dass weder Sarugaku noch Kyōgen keinen über das 13. Jahrhundert hinaus reichenden relevanten Vergangenheitsbezug besitzen. Sie entstanden nach dem Zusammenbruch der politischen Stabilität aus den höfischen und religiösen Darstellungskünsten der Heian-Zeit und sind früher als im 13. Jahrhundert nur spekulativ greifbar. Sie über diesen Zeitraum hinausverfolgen und daraus allgemeine Spielprinzipien oder Hinweise auf eine spezifisch „japanisch“ geprägte Ästhetik ableiten zu wollen, ohne dass ein kulturelles Bewusstsein für „Japan“ nachgewiesen werden kann, halte ich, gelinde gesagt, für gewagt. Dennoch unternimmt Serper wie Zobel und andere den Versuch, in der japanischen Frühzeit nach Erklärungen für die Herkunft des Modoki-Prinzips zu suchen. Seine Ausführungen bleiben beachtlich, aber sie liefern keine Hinweise auf die Geschichte des Modoki-Prinzips in Sarugaku, Nō und Kyōgen. Diesbezügliche Fragen könnten sich beispielsweise mit dem Einfluss von Zen- und Tendai-Bud-

<sup>115</sup> Vgl. NISHINO Haruo: Twofold Structure in Nō Expression, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): Japanese Theatre and the International Stage (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 149–160 151.

<sup>116</sup> Vgl. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 120.

<sup>117</sup> HARRIS 2006 39–40. Ergänzend hierzu u. a. BLASSEN 1987 17, 39.

<sup>118</sup> Vgl. BANU 1986 94–95.

dhismus oder generell der nach Ursprung und Entwicklung in den 800 Jahren nachweisbarer Geschichte beschäftigen. Möglicherweise zeigt sich dabei, dass Modoki als künstlerisch-ästhetisches Prinzip nicht so alt ist, wie angenommen. Ebenfalls bislang unbekannt bleibt, ob und wenn ja, inwiefern und wann es in Shinsaku verwendet wird. Daran ließe sich ablesen, ob Spieler sich einer quasi-neuen Form der Choreographie annähern oder ihren erlernten Grundlagen treu bleiben. Grundsätzlich sind nämlich auch andere Gestaltungsprinzipien denkbar.

Einer der augenfälligsten Gegensätze im Nō ist der von Shite und Waki, mit dem Serper sich auseinander gesetzt hat. Beide werden den im Taoismus die Welt prägenden Prinzipien In und Yō (Yin und Yang) zugeordnet. Zwar erscheint die Zuordnung nicht klar, aber in der Regel ordnen Spieler und Forscher den Shite dem weiblichen, auf die Geschichte bezogenen In und den Waki dem männlichen, auf die Gegenwart bezogenen Yō zu. Für Serper manifestiert sich dieser In/Yō-Gegensatz jedoch im gesamten Spiel beider Fächer:

- (a) Shite und Waki treten nur räumlich getrennt auf.
- (b) Shite und Waki sitzen oder stehen nie zur gleichen Zeit, ihre Bewegungen sind stets der des jeweils anderen entgegen gesetzt.
- (c) Shite und Tsure spielen offen, zu dem Publikum hin ausgerichtet (präsentativ), Waki und Wakizure geschlossen, aufeinander bezogen (handlungsbezogen).
- (d) Weitere finden sich unter anderem bei Serper<sup>119</sup>.

Serper führt auch das Beispiel des Trinkens mit dem Fächer auf: für den Nō-Shite beginnt diese Kata oben, für den Waki unten. Zwischen den Spielern findet dabei auf der Bühne keinerlei Kommunikation statt. Häufig blicken sie einander nicht einmal an, obwohl ihre Rollen miteinander sprechen. Technisch betrachtet erscheint das auch nicht nötig, denn über die Shōdan ist bereits geregelt, wer sich wann, wie und wohin bewegen wird. Ob der eine Spieler anwesend ist oder nicht, ist für den jeweils anderen erstaunlicherweise nicht relevant. Er könnte aufgrund der rhythmischen Struktur eines Nō auch ohne ihn spielen<sup>120</sup>.

### 6.1.5 Elemente der Bühnenästhetik III: Nō/Kyōgen als präsentationales Theater

Nō und Kyōgen sind keine Illusionstheater<sup>121</sup>. Ganz im Gegenteil, die Illusion wird gebrochen, die Bühne kommt mit dem Nötigsten aus, um ihre Geschichte zu erzählen. Dadurch tritt der Spieler hinter der Figur, die er darstellt, hervor<sup>122</sup>. Dass die

<sup>119</sup> Vgl. SERPER, Zvika: Classical Japanese Performance in a Contemporary Context: A Traditional Strategy of Juxtaposition, in: JORTNER, David/MCDONALD, Keiko/WETMORE, Kevin J. Jr. (Hrsgg.): Modern Japanese Theatre and Performance, Lanham u. a. 2006, 149–167 150–152. Bei ihm a. mehr Gegensätze.

<sup>120</sup> Vgl. MORI 2001 362, SERPER, Zvika: An Experiment in Fusion: Traditional Japanese Theatre and Modern Productions of *Agamemnon* and *Macbeth*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): Japanese Theatre and the International Stage (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 385–396 388.

<sup>121</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 13.

<sup>122</sup> Vgl. BANU 1986 13–15, 82, 133–134, BRANDON 1989 39, HARRIS 2006 2–3. Interessanterweise bleibt der Spieler dennoch gesichtslos. Banu hebt hervor, dass das Lob des Publikums zwar durchaus seiner Leistung, jedoch nur in ihrer Repräsentation seines Namens, seiner Schule, gelte; hierzu s. a. 10.1.

Illusion gebrochen wird, äußert sich jedoch noch anders als in einer das Gesicht nicht abdeckenden Maske<sup>123</sup>, einer nahezu leeren Bühne, abstrakten Bewegungen und Requisiten<sup>124</sup>. Nō und Kyōgen bemühen sich nicht einmal darum, Bühnenrealismus zu erzeugen. Arnott spekulierte 1969, dass dies mit buddhistisch geprägter Philosophie zusammen hänge: Nō/Kyōgen werde gespielt, um die Beziehung zwischen Buddha und menschlicher Existenz darzustellen:

„*Noh* deals with the powers that override the trivia of human existence, and, therefore, in its stage manifestations, takes much the same shape as Greek tragedy. It is not concerned with representation, because the human concerns are too trivial and the transcendental forces too vast to be represented.“<sup>125</sup>

Bedauerlicherweise sei diese Beziehung für den Menschen aber nicht begreifbar zu machen. Daher werde der Bruch nötig, um eben diese Unzulänglichkeit auszu-drücken<sup>126</sup>. Die Künstler erzählen eine Geschichte, nicht mehr. Die in ihr auftretenden Figuren besitzen jenseits der Bühne keine Existenz<sup>127</sup>. Die Schauspieler geben sich keine Mühe, mehr als ein Abbild zu sein, hinter dem ihre Realität durchscheint. Sie sind nicht die historischen Persönlichkeiten, deren Namen sie tragen<sup>128</sup>, sie stellen nicht deren Leben nach<sup>129</sup>. Kostüme, Perücken, Handrequisiten und Schmuck, sogar Masken dienen lediglich dazu, die Funktion eines Schauspielers auf der Bühne festzulegen<sup>130</sup>, seine Rolle bestimmt den Charakter seiner Bewegungen: alter Mann, Frau oder Krieger<sup>131</sup>. Hat er sein Spiel für den Augenblick beendet, geht er nicht ab, er bleibt auf der Bühne, setzt sich oder deutet mit einem Handrequisit an, dass er ab jetzt nicht mehr an der Handlung teilnimmt<sup>132</sup>. Zeami war nur der Erste, der zugunsten der Ästhetik auf Bühnenrealismus verzichtet hat. Später blieben die dem Sarugaku von ihm zugrunde gelegten Prinzipien bestehen. Gespielt wurde und wird noch immer für das Publikum<sup>133</sup>, die Geschichte ist nur der Rahmen, in dem ihm Tanz, Gesang und Musik dargeboten werden. Die Einzigen, die auf der Bühne „innerhalb“ der Handlung agieren, sind der Waki und seine Nebenspieler. Sie schließen sich, mehr oder weniger, gegen das Publikum

<sup>123</sup> Vgl. 8.1.3.

<sup>124</sup> Vgl. ARNOTT 1969 111.

<sup>125</sup> Ibid. 209, ausgeführt über 208–209.

<sup>126</sup> Allgem. zu Buddhismus und Nō/Kyōgen s. 4.3. BANU 1986 30 hebt in diesem Zusammenhang erneut die das Nō prägenden Gegensätze hervor (s. 6.1.4, 6.1.5), beschreibt aber letztlich den präsentationalen Charakter, der sich in seiner Künstlichkeit offenbart.

<sup>127</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 17.

<sup>128</sup> COLDIRON 2004 44 ist anderer Meinung: Masken hülften dem Zuschauer, einen Spieler mit der dargestellten Figur zu identifizieren. Hier irrt sie. Eine Maske ordnet dem Spieler, der sie trägt, eine Funktion zu, keine Identität. Deshalb trägt nicht jede Figur eine Maske, sondern diese können nach ihrer Funktion oder Verwendung in Kategorien oder Gruppen eingeteilt werden. Charakteristika von rollenspezifischen Masken bestärken für das Spiel relevante Aspekte ihrer Funktion. Kundige können anhand der Maske(nwahl) erkennen, wie der sie tragende Spieler seine Figur versteht und auf den Zuschauer wirken lassen möchte, vgl. 8.1.1 235, 8.1.4 241–242.

<sup>129</sup> Vgl. ARNOTT 1969 203–205, RODOWICZ 1992 99.

<sup>130</sup> Vgl. ARNOTT 1969 213, BETHE 1992 191.

<sup>131</sup> Vgl. COLDIRON 2004 157.

<sup>132</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 13–14.

<sup>133</sup> Vgl. ARNOTT 1969 206.

und den Shite und seine Tsure ab, indem sie nur einander zuspielen (6.1.4)<sup>134</sup>. Damit bilden sie mehr oder weniger gemeinsam mit den Tsukurimono die Kulisse, vor der der Shite seine Kunst zeigt. Nur zu Beginn eines Mugen Nō bricht der Waki diese Regel der Exklusion, indem er sich vorstellt und von seiner Reise erzählt. Das ist aus zwei Gründen notwendig: zum einen muss er mit seiner Vorstellung den Rahmen schaffen, in dem die Handlung stattfindet, so dass das Stück nicht unnötig Zeit auf eine Exposition verwenden muss, zum anderen wird durch diese an und für sich unsinnige Handlung klargestellt, dass auch der Waki nur Handelnder in einer Geschichte und sich dessen bewusst ist. Während der Shite also eine Maske trägt, mit der er sich selbst vergegenwärtigt, dass er nur spielt, stellt der Waki sich selbst vor. Ebenso wie der Shite betrachtet er sich während einer Vorstellung selbst von außen wie die Zuschauer. Beide sind nur Gäste in dieser Geschichte und das wird auch an der Erzählstruktur eines Nō deutlich: Nō beginnen in der Regel mit einer Reise und enden mit einer Reise. Der Waki erreicht zu Beginn einen Ort, sei es bewusst oder unbewusst, an dem sich der Shite offenbart, und am Ende verlässt er diesen wieder<sup>135</sup>. Während diese beiden Reisen, An- und Abreise, das Ein- und Austreten aus der Handlung markieren und in der Tat in Bewegung erfolgen, nämlich über den Hashigakari, werden andere Reisen, beispielsweise der Weg des Waki von seinem Eintritt in das Stück zu einem anderen, nicht selten dem Ort, an dem er in einem Mugen Nō den Maejite trifft, nur sprachlich ausgebreitet: sie erfolgen sonst in einem Schritt. Für das Kyōgen gilt dasselbe: Reisen sind kurz. Sie sind ebenso reduziert wie die allgemeine Bewegung im Nō, im Kyōgen konzentriert sich das Stück jedoch auf die Handlung, die Reise ist in der Regel nicht von Bedeutung, sofern sie überhaupt gezeigt wird. Wenn Tarōkaja in „Kane no Ne [49]“ von seinem Herrn in die Stadt geschickt wird, um den Wert von Geld zu ermitteln, wird nur sein Fortgang und seine Wiederkehr gezeigt, nicht jedoch sein Aufenthalt in der oder seine Reise zu der Stadt.

Für die Schauspieler ist die Handlung zu abstrakt und unpersönlich, als dass sie anders zu sich und ihren Rollen stehen könnten als beschrieben. Für ihre eigene Entwicklung ist es sogar notwendig, sich selbst zu beobachten, Fehler zu erkennen und sie zu korrigieren. Zeami nannte dieses Prinzip „riken no ken“. Schauspieler sollen sich jederzeit bewusst sein, wie sie wirken, sich selbst beim Spielen zusehen und verbessern, was ihnen nicht gut gelungen sei<sup>136</sup>. Denn eines der Ziele des Nō besteht darin, sich bei der Betrachtung darin verlieren zu können<sup>137</sup>. Von dem Bühnengeschehen bleibt dabei nicht mehr übrig als seine Künstlichkeit. Dadurch wird es jedoch auch für den Zuschauer möglich, sich, ganz in der Tradition des Zen, auf das Wesentliche zu konzentrieren, auf die Kleinigkeiten. Nach der Entfernung all dessen, was den Spielenden für ihre Darstellung irrelevant erschien, wird er nicht

<sup>134</sup> Vgl. MORI 2001 362.

<sup>135</sup> Vgl. HIRATA Eiichirō: Gestus des Reisenden. Schnittpunkte im japanischen Theater, in: DERS./LEHMANN, Hans-Thies (Hrsg.): Theater in Japan (= Theater der Zeit. Recherchen 64), Berlin 2009, 147–158 (HIRATA 2009b) 149–150.

<sup>136</sup> Vgl. KOMPARU 1983 16–17. Ausführlicher behandle ich „riken no ken“ in 10.1.4.

<sup>137</sup> Vgl. MORI 2001 365–366, RIMER 1997 38. Möglicherweise ist es dieses Gefühl, in dem Ortolani „Einssein mit der Buddha-Natur“ zu erkennen meint und das COLDIRON 2004 45–47 „Trance“ nennt, vgl. 4.3.3 84–86.



mehr abgelenkt und kann die Kunst genießen<sup>138</sup>. Das ist ein großer Unterschied zu dem westlichen Theater, in dem in der Regel Geschichten erzählt und diese für den Zuschauer aufbereitet werden, so dass er sich mit den Figuren der Geschichte auseinander setzen und analysieren muss, was hinter dieser oder jener Inszenierung steht. Bei Nō und Kyōgen stoßen diese Formen der Analyse jedoch an ihre Grenzen, weil ihr Sinn nicht in der Geschichte und ihrer Bedeutung, sondern in ihrer Umsetzung und der Kunstfertigkeit des Einzelnen liegt.

#### 6.1.6 Shite, Tsure und Kōken

Heutzutage bucht der Shite das Ensemble für eine Vorstellung oder auch ein ganzes Programm<sup>139</sup>. Daher und wegen seines großen Spielanteils wird er Hauptspieler genannt. Falls er angeworben wurde, wird er für seine Arbeit bezahlt, muss jedoch seinen Auftraggebern ein gewisses Mitspracherecht bei der Auswahl seiner Mitspieler einräumen. Normalerweise weiß ein Shite mindestens ein halbes Jahr im Voraus, dass er auftreten wird und nimmt sich diese Zeit, um sich mit dem Stück zu beschäftigen und sein Ensemble, Masken und Kostüme zu organisieren<sup>140</sup>. Seine Rolle weist am ehesten noch das auf, was im westlichen Theater „Charakter“ genannt würde – diese Bezeichnung bleibt jedoch in der Theaterwissenschaft umstritten. Sie hat eine Geschichte, und sie allein macht im Laufe des Stücks eine Entwicklung durch. Shitezure (in der Regel nur „Tsure“) hingegen sind Spieler, die dem Shite zuspitzen. Sie sind keine Hauptspieler und nicht zu verwechseln mit den Wakizure (an und für sich auch „Tsure“, übersetzt „Begleiter“), die dem Waki zuspitzen. Ihre Zahl ist größer in Stücken, in denen die Handlung dominiert, kleiner in solchen, in denen dem Tanz des Shite eine größere Bedeutung zukommt. Falls zu viele Spieler an einem Stück beteiligt sind, als dass die Zuteilung von Tsure sie ordnen könnte, werden den „Tsure“ „Tomo“ („Begleiter“) zugeordnet<sup>141</sup>. Tsure müssen nicht Teil des Ensembles sein, rekrutieren sich aber immer aus den Shite-Spielern derselben Schule wie der Shite, genauso wie die zwei Kōken, in der Regel ein junger und einer, der älter ist als der Shite<sup>142</sup>. Dasselbe gilt für den Chor und seine sechs bis zwölf Mitglieder<sup>143</sup>. Falls der Shite nicht spielen kann, übernimmt der ältere Kōken seine Position als Hauptspieler. Für gewöhnlich sind die Kōken jedoch für verschiedene Handlangertätigkeiten zuständig, ohne deren Erledigung keine Vorstellung zustande käme. Sie bereiten die Bühne vor, betreuen sie während des Spiels, kleiden die Spieler an, ziehen ihre Kostüme glatt, wenn sie Falten wer-

<sup>138</sup> LAMARQUE 1989 159r., 161l.-164r. erkennt richtig, dass die Reduktion im Nō letztlich dazu führt, das Stück für jeden Zuschauer mit dessen eigener Vorstellung zu füllen. Sowohl für den Spieler als auch den Zuschauer ist Nō somit ein höchst intimes – und einsames – Erlebnis, das er mit niemandem teilen kann.

<sup>139</sup> Vgl. GEILHORN 2011 38.

<sup>140</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 178–179.

<sup>141</sup> Vgl. KOMPARU 1983 155, 160, SCHNEIDER 1983 90.

<sup>142</sup> Neben den nachfolgenden näheren Informationen schreiben BETHE/BRAZELL 1978 13, DISS. 1990 171–172, 181, KEENE 1990 (1966) 20 und SCHNEIDER 1983 89–90 mehr zu den Kōken.

<sup>143</sup> Vgl. KOMPARU 1983 163, SCHNEIDER 1983 87. KEENE 1990 (1966) 21 bildet ein Programmblatt ab und erläutert, wo die Namen welcher Künstler aufgeführt sind. Erstaunlicherweise fehlen die Namen der Chorsänger. Sie gehen in der Anonymität des Chores unter.

fen, richten Perücken und Kopfschmuck auf der Bühne, kümmern sich um die Requisiten, ihren Auf- und Abbau, soufflieren den Spielern, wenn diese ihren Text vergessen haben sollten und übernehmen somit eine ähnliche Rolle wie der Inspizient im deutschen Theater, mit dem großen Unterschied, dass sie auf der Bühne selbst Hand anlegen und der Shite die Vorstellung in seiner Hand behält. Sie sind ebenso seine Zuarbeiter wie alle anderen Spieler<sup>144</sup>. Der ältere Köken bewegt sich meist wenig und überlässt die Handreichungen dem jüngeren. Er greift in der Regel dann ein, wenn das Stück aus den Fugen zu geraten droht. Ebenfalls Köken genannte Helfer können auch bei den Hayashikata sitzen. Sie müssen nicht aus derselben Schule stammen wie die Musiker und sorgen „lediglich“ dafür, dass die Instrumente spielbereit sind<sup>145</sup>. Falls einer der Musiker ausfallen sollte, übernehmen sie seinen Platz ebenso wie der ältere Shite-Köken es tut. Aus finanziellen Gründen befindet sich unter den Spielern häufig nur einer mit langjähriger Erfahrung. Dieser besetzt dann jedoch eine zentrale Funktion, sei es als einer der Trommler, nach dem sich die anderen Hayashikata richten, als Chorleiter oder, seltener, als älterer Köken<sup>146</sup>.

Frühere Texte (vor dem 17. Jahrhundert) differenzieren nicht zwischen Haupt- und Nebenspielern, weswegen zwischen den beiden Hauptmanuskripttraditionen (Kamigakari für Kanze und Hōshō und Shimogakari für Konparu, Kongō, Kita) den Spielern und dem Chor in den heutigen Libretti eine jeweils unterschiedliche Anzahl der Zeilen und Strophen zugeteilt worden sind<sup>147</sup>. Beide Traditionen unterscheiden sich hauptsächlich in ihrer Gewichtung von Schauspiel (Monomane) und Gesang und Musik (Yūgen). Während die Shimogakari-Überlieferung in der Kansai-Region mit Zentrum in Nara ausdrucksstärker spielt, sind lange Gesangspartien und musikalisch-rhythmisch unterlegte Passagen ausgedehnter in der in der Kantō-Region angesiedelten Kamigakari-Tradition (ursprünglich Zentrum in Kyōto im Kansai). Da die Manuskripttradition

- a) sich vor die Schulbildung zurückverfolgen lässt,
- b) die Texte seit der schriftlichen Fixierung<sup>148</sup> in den Utaibon schulspezifisch überliefert werden und
- c) nach der Restauration manche Spieler und mit ihnen ihre Familien den Wohnort wechselten, in der Regel nach Tōkyō zogen,

folgen jedoch nicht alle Schulen und Zweigschulen der in ihrer jeweiligen Region heimischen oder vorherrschenden Manuskripttradition. Die Iemoto der Konparu- und der Kongō-Schule leben in Tōkyō, spielen jedoch nach wie vor mit Betonung auf dem Monomane<sup>149</sup>. Obwohl das Gesetz, das das Zusammenspiel verschiedener Schulen verbot, nach der Restauration aufgehoben wurde, ergeben sich daher meist Probleme, wenn Schauspieler aus zwei verschiedenen Schulen miteinander

<sup>144</sup> Vgl. BANU 1986 58–59.

<sup>145</sup> Vgl. KOMPARU 1983 164.

<sup>146</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 179–180.

<sup>147</sup> Vgl. BROWN 2001 18, KOMPARU 1983 157. KEENE 1990 (1966) 20 hingegen merkt an, dass die Zuteilung einzelner Textpassagen zu einem der Spieler in späteren Stücken zunehmend willkürlich erscheint.

<sup>148</sup> S. 7.2 216–217 und 9.1.

<sup>149</sup> Vgl. KOMINZ 1988 208.

auf der Bühne stehen<sup>150</sup>. Um diese zu vermeiden, richten sich sämtliche Spieler nach dem Shite und seiner Schule, auch wenn sie an einer anderen gelernt haben<sup>151</sup>. Kamigakari- und Shimogakari-Überlieferung bleiben dabei jedoch inkompatibel, nur verschiedene Schulen der jeweils gleichen Überlieferung können gemeinsam auftreten. Ein Kanze-Shite kann daher mit einem Chorleiter spielen, der aus der Hōshō-Tradition stammt und umgekehrt. Beide hätten jedoch Schwierigkeiten mit einem Konparu- oder Kongō-Shitekata. Für gewöhnlich treten daher nur bestimmte Schulen gemeinsam auf, jene nämlich, deren Libretti sich ähnlich sind. Der Shite achtet bei der Zusammenstellung des Ensembles jedoch darauf, dass er Spieler aus den Schulen engagiert, mit denen seine Schule in der Regel auftritt. Insgesamt stehen in jedem Fall deutlich mehr Shitekata auf der Bühne als Spieler aus anderen Fächern. Sie singen im Chor, stellen die Shite-Kōken und die Tsure. Entsprechend sind die Shite-Schulen bedeutend größer und haben weniger Nachwuchsprobleme als die Waki-Schulen und die Hayashikata.

Gewissermaßen außerhalb dieser geschlossenen Gruppe der Nō-Spieler standen und stehen die Kyōgenkata. Diese übernehmen in den Nō hin und wieder ebenfalls Hilfsrollen wie den Erzähler, der die Handlung des Maeba für den Zuschauer zusammenfasst, oder einen Tomo<sup>152</sup>. Spielen sie in einem Aikyōgen, also einem Kyōgen zwischen Nō-Maeba und Nō-Nochiba, werden Kyōgenkata in denselben Rollen nicht Shite, Ado und Koado, sondern Omoai, Adoai und Koadoai genannt. Denn in einem Nō-Programm kann es in jedem Stück nur einen Shite geben. Je nach ihrer Funktion in diesem Zwischenstück sind sie Katari-ai (wenn sie die Handlung des Nō zusammenfassen) oder Ashirai-ai (wenn sie an der Handlung teilnehmen)<sup>153</sup>. Bis zur Restauration übernahmen Kyōgen-Spieler in den Sarugaku-Truppen neben ihren Aufgaben als Aikyōgen auch einen Großteil der Verwaltung, von der Abrechnung bis hin zur Inventur. Ihre Kunst war bei der Bevölkerung hoch angesehen. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde sie unbeliebt. Sie galt den neuen Förderern des Nōgaku als frivol und unangemessen<sup>154</sup>. Heute werden die Aikyōgen mit Erzählerfunktion häufig gestrichen, weil sie als künstlerisch zu anspruchslos gelten<sup>155</sup>.

Bis in das mittlere 19. Jahrhundert organisierten einzelne Kyōgen-Spieler sich eigenständig und gaben Vorstellungen unabhängig von den Sarugaku-Schulen. Sie waren sehr beliebt und ihre Stücke aufgrund ihrer dialogischen Struktur und ihres mehrschichtigen Humors für die Bewohner von Stadt und Land gleichermaßen zugänglicher als die abstrakte Darstellung und schwer verständliche Sprache des Sarugaku. In der Folge dieser strukturellen Unterschiede hat sich auf der Kyōgen-Bühne keine so strenge Hierarchie wie im Sarugaku herausgebildet. Shite, Ado und

<sup>150</sup> Vgl. KOMPARU 1983 157.

<sup>151</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 175, KUZEL, John: Tradition in Transition: The Shigeyama Chūzaburō Kyōgen Family Looks to the Future, in: ATJ 24 (2007), 197–210 208. Das hat in den 1960er bis 1970er Jahren dazu geführt, dass sich immer weniger junge Männer zu Wakikata ausbilden ließen, weil sie nicht bereit waren, auf der Bühne ihr Leben lang nur die „zweite Geige“ zu spielen, vgl. KEENE 1990 (1966) 58.

<sup>152</sup> Vgl. HARRIS 2006 50. KENNY 1968 11 schreibt sogar davon, in beinahe jedem Nō-Stück sei für den Kyōgen-Spieler eine Rolle vorgesehen.

<sup>153</sup> Vgl. KOMPARU 1983 98, 155, 163.

<sup>154</sup> Vgl. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 119–120, 10.2.2 394–395.

<sup>155</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 21.

Koado stehen daher heute mehr oder weniger gleichberechtigt nebeneinander<sup>156</sup>. Das bedeutet jedoch nicht, dass es Mitgliedern verschiedener Schulen oder auch nur Zweigschulen leichter fallen würde, miteinander zu spielen. Ähnlich wie im Sarugaku erfolgte die Reorganisation der Kyōgen-Truppen in Schulen im 17. Jahrhundert wirtschaftlichen Motiven und Anordnungen der Tokugawa, notwendig erschien sie jedoch nicht. Zwar führte sie schließlich noch im selben Jahrhundert zu der Standardisierung des Repertoires, der Kihon no Kata, der Kostüme und nahezu aller anderen Elemente, die das Kyōgen heute noch auszeichnen, die schulische Organisation setzte sich in den Zusammenschlüssen kleinerer und größerer Truppen jedoch nie so streng durch wie im Sarugaku. Entsprechend bewahrten sie sich ihre Eigenheiten. Scholz-Cionca hat mit ihrer Habilitationsschrift eine beeindruckende Geschichte des Kyōgen im 17. und 18. Jahrhundert vorgelegt, in der unter anderem dieser Prozess nachgezeichnet wird<sup>157</sup>.

Die Stile der Zweigschulen sind vielfältig und innerhalb der zwei Schulen bisweilen sehr verschieden. Sogar Spieler derselben Schule haben daher mitunter Probleme, mit Vertretern anderer Zweigschulen gemeinsam aufzutreten. Einer der Gründe für diese Besonderheit mag sein, dass sich im Kyōgen die Darstellung nicht in Haupt- und Nebenrollen aufgespalten hat. Noch heute kann theoretisch jeder Spieler Shite, Ado, Koado oder Tachishū sein<sup>158</sup>.

Ganz offensichtlich hat sich die Bedeutung der Fächer im Laufe der Geschichte geändert. Bei der geringen Größe mancher Truppen im 14. und frühen 15. Jahrhundert<sup>159</sup> war es notwendig, dass jedes Mitglied jede oder zumindest mehrere Rollen (oder Funktionen) in einem Stück übernehmen konnte und den Großteil des Repertoires in jeder Hinsicht kannte<sup>160</sup>. Eine klare Trennung der Fächer und ihrer Bedeutung für die Kunst bildete sich in der Edo-Zeit heraus. Zuvor deutete sich diese Entwicklung unter den Erben Zeamis lediglich an. Deutlich macht dies das Beispiel Kanze Nobumitsus (1435–1516), der On'ami Ende des 15. Jahrhunderts in der Gunst der Ashikaga-Shōgunen nachfolgte. Er war Oberhaupt der Kanze-Familie, jedoch kein Shitekata, sondern Wakikata. Entsprechend schrieb er Stücke, in denen der Handlung und damit dem Waki und seinen Tsure eine größere Bedeutung zukam<sup>161</sup>. Dass die Shitekata nach Kanze Nobumitsu noch die Bühne dominierten, könnte unter anderem an der Verehrung Kan'amis und Zeamis als Gründern der höfischen Kunstrichtung liegen, denen die Urheberschaft an den meisten Stücken zugeschrieben wird (siehe 9.1.5 und 9.2). Der Überlieferung zufolge waren Vater und Sohn Shitekata gewesen und hatten ihre Stücke bevorzugt um einen ästhetischen Tanz herum konzipiert, sie jedoch nicht auf dialogischer Handlung gegründet wie Nobumitsu. Damals wie heute

<sup>156</sup> Vgl. BLASSEN 1990 51.

<sup>157</sup> SCHOLZ-CIONCA 1998 (Habil. 1996).

<sup>158</sup> Vgl. 11.1.7.

<sup>159</sup> Vgl. 11.1.

<sup>160</sup> Selbst heute wird von jedem Shitekata verlangt, dass er das Repertoire seiner Schule komplett kennt, auch wenn er nie sämtliche Stücke spielen wird, vgl. BETHE/BRAZELL 1978 20, KANZE 1971 1970 1861. Mehr zu diesem Themenkomplex in 6.1.3, 11.1.

<sup>161</sup> BLASSEN 1987 38 nennt außerdem seinen Sohn, den Wakikata Yajirō Nagatoshi (1488–1541), der ähnlich aktiv gewesen sein soll wie sein Vater. KOMPARU 1983 159 hingegen führt die Waki-Stücke auf den Bedarf nach handlungsreicheren Stücken auf dem Land zurück, wo die Truppen insbes. während des Ōnin-Kriegs (1467–1477) vermehrt aufzutreten gezwungen waren.

gehörten außerdem mehr Spieler dem Shite-Fach an als den anderen. Diese Entwicklung einer Konzentration auf den Hauptspieler verstärkte sich in der Edo-Zeit insbesondere im Zuge der Durchsetzung des Iemoto Seido bis in die Zweigschulen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts<sup>162</sup>. Da sich einzelne Familien auf bestimmte Fächer spezialisierten und die Shite und ihre Künste am beliebtesten und von zentraler Bedeutung für jede Vorstellung waren, lag es für die Shōgune nahe, eine dieser Familien mit der Führung und Organisation der Truppen zu einer Schule zu beauftragen<sup>163</sup>. Die Bildung der Schulen jedoch war 1868 noch nicht abgeschlossen, sondern setzte sich bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts fort. Rath führt nur ein Beispiel an, wenn er den Kampf der Tōkyō-Kanze-Schule gegen die Kyōto-Kanze-Zweigschulen um Differenzen im Gesangsstil schildert<sup>164</sup>. Andere Schulen und überall in Japan werden mit ihren Zweigschulen oder einzelnen Künstlern ähnliche Auseinandersetzungen geführt haben. Wie anhand des Beispiels von Beginn des 20. Jahrhunderts nachvollziehbar ist, konnten die Schulen und ihre Förderer die Entwicklung zu den offiziell komplett standardisierten Vereinigungen der Gegenwart frühestens in der Taishō-Zeit (1912–1926) abschließen, eher jedoch später. Das Edo-Sarugaku und die Meiji-Restauration kannte der Großteil der Japaner damals nur aus dem Schulunterricht oder aus den Erzählungen ihrer Eltern oder Großeltern.

Theoretisch erscheint es möglich, dass die Spieler zwischen den Fächern tauschen, üblich ist dies jedoch nur bei den Shite, Tsure und Kōken, deren Ausbildung sich sehr ähnelt – manche Zweigschulen wie die Umewaka haben noch im 20. Jahrhundert lediglich Shitezure ausgebildet. Mittlerweile mag sich dies nur für diese eine Zweigschule geändert haben. Falls eine Gruppe gezwungen sein sollte, dasselbe Stück oder dasselbe Programm mit derselben Besetzung noch einmal oder sogar mehrmals zu spielen, beispielsweise auf einer Tournee in Nordamerika, werden die Rollen unter den Shitekata durchgewechselt. Zu einer solchen Gelegenheit werden ohnehin nur Spieler mit der nötigen Erfahrung mitgenommen<sup>165</sup>. Außerdem singen viele Shitekata lange Zeit – und häufiger als in der Hauptrolle – im Chor. Sie werden von dem Hauptspieler angeworben wie andere Spieler auch. Ebenfalls möglich ist ein Tausch zwischen Waki und Wakizure<sup>166</sup>. Mitunter haben Shite oder Waki auch eines oder mehrere der Instrumente zu spielen gelernt und sitzen bei den Musikern<sup>167</sup>. Fächerwechsel oder -tausch folgen jedoch stets der Not-

<sup>162</sup> Vgl. 11.1.2, 11.1.4.

<sup>163</sup> Zu dem Begriff „Schule“ (jap. „Ryū“) s. 11.1.2 456–459 oder die Homepage des Spielers Diego Pellechia vom International Noh Institute in Mailand (ebf. s. 11.2.2 494–495): <http://noh.theatre.wordpress.com/2014/01/16/school-or-ryu/>.

<sup>164</sup> S. zu diesem Konflikt 7.4 228 und 11.1.5 475–476.

<sup>165</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 178.

<sup>166</sup> KEENE 1990 (1966) 57 erklärt, Shitekata würden keine Waki-Rollen lernen und umgekehrt. Andere Autoren widersprechen dieser Feststellung nicht direkt, aber da der Shite genau wissen muss, wer sich zu welchem Zeitpunkt wo auf der Bühne befindet und das ganze Stück, auch die Partien, die er selbst nicht singt, kennt, erscheint es unglaublich, dass er die Rolle des Nebenspielers nicht übernehmen könnte. Daran hindern ihn lediglich Stolz und Tradition. Andererseits beschreibt bspw. JOHNSON 1982 126 den Shitekata Honma Fusataka, der nicht nur beide Fächer gemeistert hat, sondern sie auch beide unterrichtet.

<sup>167</sup> Vgl. GEILHORN 2011 37, Fn. 3, INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 107–108. Zu den Shite, die auch Maskenschnitzer sind, mehr in 8.1.6 und 11.2.3 505–506.

wendigkeit. Falls ein Spieler krank wird oder sich bei einem Sturz von der Bühne verletzt, steht in der Regel ein anderer bereit, ihn zu ersetzen. Geilhorn beschreibt auch die Möglichkeit, das Publikum zu überraschen, indem ein unerwarteter Rollentausch vor oder während des Stücks vorgenommen wird. Grundsätzlich gilt, dass Spieler im Verlaufe ihrer Ausbildung Einblicke in alle Fächer erhalten. Dieses Hineinschnuppern findet jedoch nur in den jeweils assoziierten Schulen statt<sup>168</sup>. Nō-Spieler lernen niemals die Rollen der Kyōgen-Spieler, von zwei mir bekannten Ausnahmen abgesehen (Nomura Shirō und Honma Fusataka). Umgekehrt kennen Kyōgen-Spieler in der Regel neben ihrer eigenen auch die Künste aller an einem Nō-Stück beteiligten Spieler. Hayashikata und Wakikata lernen zwar den Text, nicht aber die Spielweise der Shitekata, zumindest nur die einfacheren Tänze, und können häufig nicht alle Instrumente gleichermaßen spielen<sup>169</sup>.

Endet die Vorstellung, werden die Spieler von dem Hauptspieler in den Umkleiden erwartet. Er bedankt sich förmlich für ihre Teilnahme an der Vorstellung und sie erwidern dies, indem sie ihm für seine gute Anleitung danken. Verbeugungen und Dankesformeln gehören fest zu einem Abschiedsritual, das auch das Training abschließt und das zu versäumen einen groben Verstoß gegen die Etikette darstellt. Anschließend kann jeder seiner Wege gehen. Wenn das Tagesprogramm jedoch abgeschlossen ist, setzen sich die Spieler noch eine zeitlang zusammen oder suchen gemeinsam eine Kneipe oder ein Lokal auf, wie es in Japan unter Arbeitskollegen generell üblich ist. Es gilt nicht mehr als Bruch der Etikette, sich hiervon zurückzuziehen<sup>170</sup>.

### 6.1.7 Uneinigkeit über den Ursprung des Waki

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts wird in der Theaterwissenschaft (und der japanischen Volkskunde) darüber diskutiert, welchen Ursprung der Waki im Nō habe. Begonnen wurde diese Diskussion von Kume Kunitake im Jahr 1905<sup>171</sup>. In der 3. Ausgabe der „Nōgaku“ (begonnen 1902) schrieb er, Nō-Stücke, in denen der Waki eine aktive Rolle übernehme, seien jüngerer Ursprungs<sup>172</sup>. Kume behielt Recht. Die Stücke, in denen der Waki eine größere Rolle übernimmt, stammen aus der Ōnin-Zeit. Komparu führt den handlungsreicheren Inhalt dieser Stücke darauf zurück, dass die Truppen vermehrt auch weit außerhalb der Städte gespielt hätten, wo realistische Handlungen beliebter waren. Das ist einleuchtend, zumal sich bereits ein Jahrhundert zuvor der ästhetische Wandel hin zu einer würdevollen und ästhetisch anspruchsvollen Kunst nach dem Geschmack der Samurai nur durch die Hinwendung zum Shōgun und Vernachlässigung des Publikums auf dem Land vollzogen hatte. Der Waki wurde in den neuen Stücken mitunter so wichtig, dass die

<sup>168</sup> Vgl. BROWN 2001 18, GEILHORN 2011 37 (d. i. der Kamigakari- oder Shimogakari-Tradition).

<sup>169</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 172.

<sup>170</sup> Vgl. *ibid.* 183–184.

<sup>171</sup> Kume Kunitake ist derselbe Mann, der 1880 den Namen „Nōgaku“ für Nō/Kyōgen einführte, vgl. 2.4.1, 3.2.4.

<sup>172</sup> Näheres findet sich bei MARGINEAN, Ruxandra: *Naturalizing Nō: Interpreting the Waki as the Representative of the Audience*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): *Japanese Theatre and the International Stage* (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 133–148 136.

ganze Gattung in der Forschung Waki Nō genannt wird. Ein Beispiel für diese handlungsreichen Stücke ist „Danpū“ [22]<sup>173</sup>.

Prägend für die westliche Nō-Forschung der Nachkriegszeit waren Nogami Toyochirōs spätere Theorien. Zobel beispielsweise nimmt Mitte der 1980er noch an, der Nebenspieler fungiere nicht nur als Repräsentant des Zuschauers, sondern alles Weltlichen schlechthin. Dem gegenüber repräsentiere der Hauptspieler alles Jenseitige. Nogami studierte unter Natsume Sōseki Literaturwissenschaften mit Schwerpunkt auf den Nō und Englischer Literatur und ist aufgrund seiner Aktivitäten einer der in Deutschland bekanntesten japanischen Nō-Forscher. Er nahm an, dass der Waki in der japanischen Frühzeit ein Repräsentant des bei der Beschwörung eines Geistes durch eine Schamanin (Miko) anwesenden Publikums gewesen sei<sup>174</sup>. Hierbei griff er auf die Erkenntnisse der damals noch jungen japanischen Ethnologie zurück<sup>175</sup>. Honda Yasuji<sup>176</sup> ergänzte später, bei dem Waki könne es sich nicht nur um einen Repräsentanten handeln, er müsse selbst einer der Zuschauer und damit derjenigen gewesen sein, die den Geist in die Schamanin herbeirufen. Sie habe lediglich ihren Körper als Gefäß für die körperlose Entität hergegeben. Der Waki habe daher ursprünglich die Rolle des Beschwörers und die des Bitt- oder Fragestellers an das jenseitige Wesen übernommen. Daraus folgend sei der Nō-Waki nicht nur der Beschwörer des Shite, sondern veranlasse ihn auch dazu, seine Geschichte zu erzählen, seine „Frage“ nach dem Grund für seine Ruhelosigkeit zu beantworten. Dabei handele er stellvertretend für das gesamte anwesende Publikum, das ein Interesse daran habe, dass der Geist seine Ruhe finde<sup>177</sup>. Diese Herkunftsgeschichte des Waki ignoriert mehrere Probleme, von denen ich hier jedoch nur eines aufgreifen möchte. Die These scheitert bis heute vor allem daran, dass die Existenz des „Fragestellers“ im frühen japanischen Schamanismus, in dem Nogami den Ursprung des Waki gefunden zu haben glaubt, keineswegs gesichert ist.<sup>178</sup> Darüber hinaus habe ich bereits mehrmals auf die geringe Verlässlichkeit einer Suche nach dem Ursprung bestimmter Elemente einer Theaterform des 13. Jahrhunderts in einer fernen Vergangenheit hingewiesen. Je weiter der Suchende sich von der Gegenwart entfernt, ist er zunehmend auf Spekulation angewiesen,

<sup>173</sup> Vgl. KOMPARU 1983 159.

<sup>174</sup> Vgl. MARGINEAN 2001 137–138. Hierzu auch RAZ 1983 19–20.

<sup>175</sup> Vgl. 3.2, insbes. 3.2.3.

<sup>176</sup> Vgl. ORTOLANI 1984 176–177, DERS. 1995 91–93.

<sup>177</sup> DEPOORTER 1990 38, die sich in ihrem Artikel mit Relikten des japanischen Schamanismus im Nō beschäftigt, ist gleicher Meinung. Sie schreibt dem Waki die Rolle der Schamanin (des Schamanen) zu, der den Geist herbeiruft und Medium zwischen ihm und Ritualteilnehmern ist.

<sup>178</sup> Vgl. MARGINEAN 2001 138–139. Sie verweist an dieser Stelle auf den in den 1980er und 1990er Jahren aktiven Ethnologen Iwata Masaru. Mit dessen Sicht korrespondierend äußerte Tetsunojo VIII. in seinem Interview mit Rodowicz, der Waki sei ein „pair of ears“, das dem Shite zuhöre, wenn dieser seine Geschichte erzähle und seine Handlungen zu Lebzeiten erörtere, vgl. RODOWICZ 1992 101. Diese Aussage bestätigt aber nur seine Funktion in einem Stück, nicht jedoch die Herkunft des Waki. Tetsunojo VIII. bringt ihn nicht mit schamanistischen Ritualen, sondern mit dem „riken no ken“-Prinzip in Verbindung, das ich in 10.1.4 näher erläutere. Möglicherweise sei er, so Tetsunojo VIII., der Repräsentant des sich selbst beobachtenden Shite, durch den dieser sich daran erinnert fühlen solle, dass er sich stets selbst zu prüfen habe, um nicht nachzulassen und sich weiterzuentwickeln.

weil die Quellen, mit denen er seine Forschung belegen kann, an Quantität und häufig an Qualität abnehmen. Selbst gesetzt den Fall, dass ein Ritualteilnehmer mit der genannten Funktion im frühen japanischen Schamanismus existiert hat, wurde das Sarugaku der frühen Muromachi-Zeit Jahrhunderte später zwar von Tempeln und Schreinen finanziert, war aber keineswegs mehr religiöse, sondern bereits säkulare Unterhaltung, die Besucher der Feste und großzügige, Theater liebende Spendern anlocken sollte<sup>179</sup>.

Dennoch blieb Nogami bis zuletzt von seiner Herkunftstheorie für den Waki aus einer mystisch-rituellen Vergangenheit überzeugt. Der Grund dafür ist in den esoterischen Strömungen des frühen 20. Jahrhunderts in Europa zu suchen. Nogami und seine Zeitgenossen betrachteten Theater als Kunstwerk, dessen „Essenz“ kaum zu fassen sei. Sie standen damit in der Tradition eines nach sich selbst suchenden westlichen Theaters, das nach einer Periode der Künstlichkeit seine „ursprüngliche“ Natürlichkeit vor allem im Bereich von Ritualen suchte<sup>180</sup>. Dieser Hintergrund blieb bei den Nō-Forschern im Westen jedoch bis in die 1990er Jahre weitestgehend unberücksichtigt. Er bildete sogar, mit wenigen Ausnahmen, die Grundlage ihrer Studien und führte daher zu Fehlwahrnehmungen bei der Beschreibung traditioneller japanischer Künste<sup>181</sup>. Entsprechend ging die Kritik an der romantischen Sicht auf ein mystisches, spezifisch japanisches und daher unverständliches Nō-Spiel, von der Nogami und seine geistigen Nachfolger schrieben, in der Vielzahl ihnen folgender Schriften schlicht unter. Arnott beispielsweise wird im Gegensatz zu Böhner oder Keene so gut wie nie zitiert. Anders als diese in ihren zu Standardwerken avancierten Schriften bietet der Theatergeschichtler jedoch einen bedeutend tieferen Einblick in das Nō.

Mittlerweile hat sich die Sicht auf das Nō und seine Mythen zumindest zu einem geringen Teil gewandelt. Kritische Stimmen wie die von Geilhorn oder Rath werden eher gehört, auch wenn noch immer Mystiker vor allem unter den englischsprachigen Nō- und Kyōgen-Forschern Keene und Komparu mehr abgewinnen können als Brandon und Salz. Ihre Wortwahl erinnert häufig an die religiöser Gemeinschaften – obwohl es sich bei dem Nō ganz eindeutig um eine Kunstform oder ein Handwerk handelt, je nach Sichtweise.

Entgegen der bis heute vertretenen Theorie Nogamis ist der Waki kein Repräsentant des Publikums. Seinen Ursprung in den Besessenheitsritualen der ostasiatischen Schamanen zu suchen, bleibt zwar interessant und bietet die Gelegenheit, sich eingehend mit der Geschichte der japanischen indigenen Religionen zu beschäftigen, lässt sich jedoch nicht nachweisen. Dazu ist die Quellenlage zur japanischen Frühzeit zu schlecht und der zeitliche Abstand zur Gegenwart zu gewaltig. Ohne an dieser Stelle einen Missing Link beschwören zu wollen, ist der Nachweis daher derzeit schlicht nicht zu erbringen. Eine ähnlich schlechte Quellenlage kenne ich aus der Beschäftigung mit der Geschichte nicht-römischer Gebiete in der Antike. Bevor schriftliche Quellen zu den Hinterlassenschaften zählen, muss daher eine eigene wissenschaftliche Disziplin, die Archäologie, die Fragen an die Vergangenheit beantworten, und diese ist, je weiter zurück in der Geschichte der Gegenstand ihres Interesses liegt, mehr und mehr auf Spekulationen angewiesen.

---

<sup>179</sup> Vgl. 11.4 zu der Finanzierung.

<sup>180</sup> Vgl. u. a. SZONDI, Peter: *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*, Frankfurt/Main 1963.

<sup>181</sup> Vgl. MARGINEAN 2001 140–142.



Selbst das japanische Mittelalter, aus dem die Quellen zu Sarugaku und seinen Vorgängern großteils stammen, schweigt sich zu der Herkunft des Waki jedoch aus. Die Frage nach ihr beantworten zu wollen, kann daher nur zu Mutmaßungen führen.

Darüber hinaus könnte der Waki sein Publikum nur in Mugen Nō in der von Nogami genannten Funktion vertreten, nicht in Genzai Nō (siehe 9.1.3) oder manchen anderen Sarugaku-Formen (Minzoku Geinō, siehe vor allem 11.4.4)<sup>182</sup>. Denn wenn kein Geist oder metaphysische Entität herbeigerufen wird, besteht auch nicht die Notwendigkeit für einen Mittler (oder Repräsentanten), der ihn stellvertretend für andere befragt. Marginean, die sich in ihrer Studie ausführlich mit der Frage nach der Herkunft des Waki beschäftigt, schreibt, sie habe im Quellenmaterial des späten 14. und 15. Jahrhunderts keinerlei Hinweise gefunden, die darauf hindeuten, dass das Publikum des frühen 15. Jahrhunderts oder späterer Jahrhunderte sich mit dem Sarugaku-Waki identifiziert hätte<sup>183</sup>. Falls dieser jemals in einer Repräsentationsfunktion gedacht gewesen sein sollte, war sie damals bereits vergessen oder wurde nicht mehr beachtet. Der bereits erwähnte Kanze Nobumitsu schrieb um die Jahrhundertwende vom 15. auf das 16. Jahrhundert Stücke, in denen dem Waki eine aktivere Rolle zukam als in den bisher von der Kanze-Truppe aufgeführten. Diese Erweiterung seines Spielanteils erforderte es, ihn jeweils genauer auszuarbeiten, zunehmend, ihm einen Quasi-Charakter aufzuschreiben. Seine Funktion beschränkte sich nicht mehr auf das Zuspielden für den Shite. Damit konnte der Waki nicht lediglich „ein Mönch auf Wanderschaft“ oder „ein Wanderer“ sein. Nein, er benötigte mehr als einen Namen, einen Weg und ein Ziel<sup>184</sup>. Je genauer jedoch diese „Charakterisierung“ wird, je mehr der Waki für das Stück und die in ihm erzählte Geschichte an Bedeutung gewinnt, desto weniger glaubwürdig erscheint es, dass ein äußerst heterogenes Publikum ihn als jemanden wahrgenommen haben könnte, der jeden Einzelnen von ihnen repräsentieren und seine oder ihre Fragen an den Hauptspieler vermitteln würde. Seine Funktion muss damals bereits eine andere gewesen sein, nur welche? Kanze Tetsunojō VIII. erklärte in einem Gespräch mit seiner Schülerin Jadwiga Rodowicz 1997 Zeamis Verständnis der Bedeutung des Nebenspielers. Tetsunojō VIII. verglich ihn mit einem Paar Ohren, das dem Hauptspieler zuhöre, wenn dieser seine Geschichte erzähle und ihm so die Selbstschau ermögliche. Diese schließlich bilde das Kernstück jedes Mugen Nō (nicht jedoch eines Genzai Nō)<sup>185</sup>. Tetsunojō VIII. beschränkt sich bei dieser Deutung ebenfalls ausdrücklich auf eine der beiden Stückgruppen, kommt der Funktion des Waki in Genzai Nō jedoch ebenfalls recht nahe. Denn in der Tat besteht diese aufgrund der Konstellation mehr aus einem Zuhören denn einem Zusehen (siehe 6.1.4, 6.1.5). Komparu beschreibt den Nebenspieler als den

<sup>182</sup> Mehr zu den Minzoku Geinō, zu denen diese Sarugaku-Formen zu zählen sind, bspw. bei THORNBURY 1997, LEE 2001, GROSSMANN, Eike: Under the burden of nō: Community life in Kurokawa and ritual nō performances, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): Nō Theatre Transversal, München 2008, 49–65 sowie PLUTSCHOW 1996 198–215 zu im Rahmen von Matsuri aufgeführten volkstümlichen Bühnenkünsten. 2013 erschien außerdem GROSSMANN, Eike: Kurokawa No: Shaping the Image and Perception of Japan's Folk Traditions. Performing Arts and Rural Tourism, Diss. Hamburg 2013.

<sup>183</sup> Vgl. MARGINEAN 2001 145–146.

<sup>184</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 102.

<sup>185</sup> Vgl. RODOWICZ 1992 101.

Koordinator der Bühnenhandlung, dessen Funktion es sei, diese anzustoßen, sich dann jedoch hinzusetzen und nicht mehr physisch aktiv an ihr teilzunehmen<sup>186</sup>. Der Fokus liege auf dem Shite, nicht auf der Waki-Rolle. Tetsunojō VIII. verweist in diesem Zusammenhang auf das „riken no ken“-Prinzip<sup>187</sup>, das Zeami im „Fūshikaden“ vorstellte. Tyler führt es dahingehend aus, dass Shite und Waki sich gegenseitig Spiegel seien, um sich die Selbstbetrachtung zu ermöglichen<sup>188</sup>. „Spiegel“ kann er hier aber nicht wörtlich meinen. Denn wie bereits angeführt, sehen Shite und Waki sich nicht an, sondern spielen in eine jeweils andere Richtung. Daher bedient sich Komparu auch nicht des Begriffs „Antagonist“, um der Funktion des Waki näher zu kommen, sondern bezeichnet ihn als „‘foil’ character“<sup>189</sup> („Kontrastfigur“). Marginean, Tetsunojō VIII. und Tyler folgend erschiene eine Identifikation des Zuschauers mit dem Waki daher unsinnig. Ganz im Gegenteil, einige bei Marginean bedauerlicherweise nicht näher genannte Quellen weisen sogar darauf hin, dass diese für den Künstler nicht wünschenswert sein könne<sup>190</sup>. Hieraus folgere ich, dass der Waki zu keinem Zeitpunkt in der Geschichte des Sarugaku vor der Meiji-Restauration den (oder einen) Repräsentanten des Publikums manifestieren sollte. Ganz gleich, ob sich hieraus allgemeine Feststellungen über die Beziehung zwischen Fächern, Künstlern und Zuschauern in der Geschichte von Sarugaku und Nō ableiten lassen oder nicht, handelt es sich bei der Theorie von der Repräsentanz des Zuschauers durch den Waki um eine Erfundene Tradition. Manche moderne Inszenierung mag ihn in der Folge so angelegt und mancher Forscher oder Künstler so verstanden haben, wie Nogami es angeregt hat, aber vom 15. bis 19. Jahrhundert existierte, dem heutigen Forschungsstand nach, kein solcher Nebenspieler auf der Nō-Bühne.

Stattdessen sind Waki und Shite kontrastiv angelegt. Zobel betrachtet den Nebenspieler als Repräsentanten der Realität, der der Traumwelt des Shite gegenüber steht. Beides bleibt jedoch auf die Bühnenwirklichkeit begrenzt und trifft für Genzai Nō nicht zu<sup>191</sup>. Allgemeiner betrachtet Komparu ihn, wie oben bereits angesprochen, als Kontrastfigur, deren Gestaltung letztlich von der jeweiligen Shite-Rolle abhängig ist<sup>192</sup>. Serper vergleicht ihre Funktionen auf der Bühne mit dem In/Yō-Prinzip im Taoismus (Yin/Yang), nach dem von ihm mehrere Bereiche des Nō-Spiels aufgeschlüsselt werden (6.1.4). Während Waki und Wakizure, solange sie spielen, von der Handlung gefangen und ganz ein Teil von ihr, von der Bühnenwelt sind, ausgedrückt in einer seitlichen und den Mitspielern zugewandten Spielweise, spielen Shite und Shitezure offen und frontal, zu ihrem Publikum hin und für es<sup>193</sup>. Auch die Position, die der Waki am Ende seiner Sprechrolle einnimmt, abgewendet von dem Tanz des Shite und reglos in die Ferne starrend, spricht nicht dafür, dass er in der Lage ist, seine Welt, die Welt des Stücks, zu

---

<sup>186</sup> Vgl. KOMPARU 1983 158–159.

<sup>187</sup> Vgl. 10.1.4.

<sup>188</sup> Vgl. TYLER 1997 67.

<sup>189</sup> KOMPARU 1983 45.

<sup>190</sup> Anders bspw. TYLER 1997 268–269, RAZ 1983 133 folgend: nur durch den Waki werde es möglich, in die Bühnenwelt einzutreten (inklusive Theatererlebnis).

<sup>191</sup> Vgl. ZOBEL 1987 5.

<sup>192</sup> Vgl. KOMPARU 1983 158–159.

<sup>193</sup> Vgl. SERPER 2006 150–152.

verlassen. Für Serper bildet der Waki daher ein Medium des Shite, durch das dieser sich offenbaren kann<sup>194</sup>. Insofern gleichen sich seine und Nogamis Sichtweise. Sie gehen jedoch hinsichtlich der Repräsentation des Zuschauers auseinander. Serper erklärt, der Waki spiele nicht für das Publikum. Er sei ein Medium nur für den Shite, nicht für seine Zuschauer, deren er sich auch gar nicht bewusst sei. Er spiele nicht für sie, sondern für sich, und er rufe den Shite nicht herbei, damit dieser für sie spielen könne<sup>195</sup>. Für ihn sei das Bühnengeschehen nur eine Etappe auf seiner langen Reise, deren Ziel er nicht kenne<sup>196</sup>, für die Zuschauer und den Shite ist er das Mittel der Wahl, um zueinander in Beziehung treten zu können, jedoch nicht Repräsentant des einen oder des anderen in der Welt des einen oder des anderen. Seine Funktion ähnelt in dieser Hinsicht der des Fragestellers in einem Besessenheitsritual – so es ihn denn gegeben hat. Das allein liefert aber noch keinen Beweis für die Herkunft des Waki aus diesem. Naheliegender erscheint mir, dass sich der Waki, den wir heute kennen, aus der Notwendigkeit einer irdischen Mittlerrolle für den überirdischen Hauptspieler entwickelt hat, dessen der Zuschauer sonst nicht hätte ansichtig werden können. Der Waki wäre dann nicht aus dem Publikum auf die Bühne gewechselt, sondern als Bestandteil der Bühne geboren worden, möglicherweise aus einer früheren Nebenspielerrolle. Angesichts der mangelnden Differenzierbarkeit des frühen japanischen Verhältnisses von Zuschauern und Spielern wird sich diese Frage allerdings wohl kaum jemals zufriedenstellend klären lassen.

### 6.1.8 Ergebnis

Anders als die Fächer haben sich die Konzepte der Bühnenästhetik im Nō bis heute beständig gewandelt. Zu der Bühnenästhetik des Kyōgen existieren nur sehr wenige Schriften in deutscher oder englischer Sprache, weswegen sie mehr oder weniger nur am Rande behandelt werden konnte. Da den Schauspielern im Unterricht nicht vermittelt wird, was sie unter Monomane, Yūgen oder Hana verstehen sollen, bildet sich jeder, der sich mit den Geheimschriften Zeami beschäftigt, eine eigene Meinung. Quellen dazu, welche Deutung „die richtige“ sein könnte, fehlen oder sind unzureichend. Während die Fächer eine geradlinige Entwicklung von Zeami bis auf den heutigen Tag durchlaufen haben, an deren vorläufigem Ende die Schulen mit einem Großmeister der jeweiligen Kunst an der Spitze stehen, ist in der Diskussion um die Bühnenästhetik keine solche Linie zu erkennen. Je nachdem, ob Forscher oder Spieler auf den Gründer ihrer Kunst oder einen anderen Nō-Theoretiker zurückgreifen oder sogar das Yūgen-Konzept bis zu seiner ersten Erwähnung zurückverfolgen, mag das Ergebnis mehr oder weniger wie das einer früheren Generation aussehen. Sicher bleibt zuletzt nur, dass sich die Wahrnehmung von Monomane, Yūgen und Hana mit den Schauspielern und ihrem Publikum immer wieder geändert hat.

---

<sup>194</sup> Vgl. HIRATA 2009b 150.

<sup>195</sup> BANU 1986 57 bemerkt richtig, dass der Waki zwar die Geister des Nochiba herbeirufe, sie jedoch nicht von ihm beeinflusst werden können und er ihnen keine Aufmerksamkeit mehr schenke, nachdem er seine Aufgabe erfüllt habe.

<sup>196</sup> Vgl. HIRATA 2009b 148–150, TYLER 1997 70.

## 6.2 FRAUEN UND DIE NŌ-BÜHNE

<sup>197</sup> Geilhorn hat der Erfundenen Tradition des Nō als historischer Männerkunst ihre Dissertation von 2008 gewidmet, 2011 erschien sie als Monographie in der Reihe „Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien“ im iudicium-Verlag. Bedauerlicherweise konnte Geilhorn nur die Situation weiblicher Shitekata behandeln. Diese reicht jedoch aus, um einen Einblick zumindest in die Bedeutung von Frauen in den Nō- und Kyōgen-Shite-Schulen zu erhalten. Zwar können hieraus nur wenige Schlüsse auf die Situation in anderen Fächern gezogen werden, aber die männliche Dominanz unter den professionellen Spielern spricht für sich.

### 6.2.1 Frauen in der Gesellschaft Meiji-Japans allgemein

Das Frauenbild der Meiji-Zeit, das in dem Slogan „Gute Ehefrau und weise Mutter“ („Ryōsai Kenbō“) seinen Eingang in das 1898 ausgegebene Bürgerliche Gesetzbuch fand, war eine Erfundene Tradition<sup>198</sup>. Dennoch prägte es die japanische Familienpolitik bis spät in das 20. Jahrhundert<sup>199</sup>. Zwar ließen sich bereits in den 1880er Jahren durchaus Stimmen vernehmen, die die Gleichberechtigung der Geschlechter forderten, aber die Furcht davor blieb stärker, so dass die Debatte um Frauenrechte bis in die Nachkriegszeit immer wieder erlahmte<sup>200</sup>. Zu viele (meist in der Meiji-Zeit aufgekommene) Argumente sprachen gegen sie, die Festlegung der männlichen Erbfolge für den Kaiserthron und die Einführung des Ie zur Organisation der japanischen Familie halfen nicht. Beide Systeme waren patriarchalisch ausgerichtet und in ihrer Reinform sicher nirgendwo ausgeprägter als in der Theorie, konnten sich jedoch nie gegen die Lebenswirklichkeit durchsetzen. blieb ein männlicher Thronfolger aus, wurde immer wieder diskutiert, Frauen zuzulassen – bis sich doch einer ankündigte. Ebenso wie das japanische Ie (siehe 11.1) orientierte sich die männliche Erbfolge an einer spätestens seit der Muromachi-Zeit durch den zunehmenden konfuzianischen Einfluss entstandenen Geschichtsfiktion und diente letztlich der Strukturierung der Gesellschaft in klar definierte und unabänderliche hierarchische Beziehungen und damit der Unterdrückung von Frauen. Regierung und vor allem Vertreter eines nationalistischen Japan priesen das Ie gegenüber dem Katei als klassisches japanisches Familienprinzip an<sup>201</sup>. Beide unterschieden sich in der Hauptsache in der Zuordnung von Funktionen: der

---

<sup>197</sup> GEILHORN 2011, hier insbes. 61–64, 78ff. Sämtliche in 6.2 nicht näher gekennzeichneten Informationen stammen aus dieser Monographie. Es erschien mir aus Gründen der Lesbarkeit sinnvoller, keine Einzelverweise anzugeben, sofern diese nicht bspw. erg. notwendig waren.

<sup>198</sup> Vgl. ZÖLLNER 2006 324–325. Zu der gesellschaftlichen Rolle der Frau in der Meiji-Zeit allgem. vgl. ZÖLLNER 2006 131–134, GEILHORN 2011 72–75, NEUSS-KANEKO 1990 54–79. Sie kam nach dem Chinesisch-Japanischen Krieg auf, vgl. UNO, Kathleen S.: *The Death of „Good Wife, Wise Mother“?*, in: GORDON, Andrew (Hrsg.): *Postwar Japan As History*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1993, 294–317 297ff.

<sup>199</sup> UNO 1993 294 merkt an, dass die Durchsetzung gegen die Lebenswirklichkeit der Frauen schwer fiel, was sich u. a. an den Atarashii Onna zeigt.

<sup>200</sup> Vgl. GORDON 2003 90.

<sup>201</sup> Zu der Debatte darüber, welches System besser für die Führung einer Familie geeignet sei, vgl. SAND 1998 oder 3.2.1 51–53.

Familienvater im Ie besaß absolute rechtliche Verfügungsgewalt über sämtliche Familienangehörigen, im Katei wurde der Gemeinsamkeit aller in einem Haus lebenden Individuen und deren gemeinsamer Lebensgestaltung mehr Gewicht beigemessen. Eigens für japanische Frauen (der Ober- und Mittelschicht) und deren Training eingerichtete Schulen unterrichteten diese in der Haushaltsführung nach westlichem Vorbild. Dabei unterschieden Katei- und Ie-Familienprinzip sich in dieser Hinsicht lediglich in Details, beide ordneten der Ehefrau spezifische Aufgaben innerhalb des Hauses oder auf dem Grundstück des Anwesens zu, das die Familie bewohnte. Diese bestanden darin, den Ehemann bei seiner Arbeit zu unterstützen und nicht mit Angelegenheiten des Alltags, der Kindeserziehung oder den Finanzen zu belasten. Dennoch besaß er in der Regel das letzte Wort<sup>202</sup>. Mangelnde Gleichberechtigung fand außerdem in dem Verbot für Frauen Ausdruck, sich die Haare kurz schneiden zu lassen, solange sie von ihrem Vormund keine Erlaubnis dazu erhielten.<sup>203</sup> Frauen galten bis in die Nachkriegszeit als die Bewahrerinnen der japanischen Tradition und wurden von der japanischen Regierung angehalten, sich „traditionell japanisch“ zu kleiden, zu frisieren und zu benehmen. Das bedeutet nicht, dass manche Frauen nicht spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegen ihre Behandlung und für mehr Rechte protestiert hätten, nur wurden diese zumindest moralisch geächtet und abwertend als „atarashii onna“ (dt. „neue Frau(en)“) bezeichnet. Denn sie arbeiteten – angeblich ein Novum – und blieben unverheiratet<sup>204</sup>, sehr zur Empörung der Vertreter einer konservativen Familienpolitik. Bei den Protesten wurde jedoch meist weniger die Rolle der Frau im Haushalt und in der Familie thematisiert als deren gegenüber männlichen Kollegen deutlich geringere Bezahlung für dieselbe Arbeit und rechtliche Schlechterstellung. Dem gegenüber zeigten sich Frauen der neuen Mittel- und Oberschicht meist stolz, Hausfrauen sein zu dürfen und ihre Fähigkeiten in der Hauswirtschaft unter Beweis zu stellen<sup>205</sup>.

## 6.2.2 Frauen im professionellen Schauspiel des kaiserlichen Japan

Bevor Sarugaku-Truppen über die Reisstipendien der Tokugawa institutionalisiert wurden, spielten neben Männern einige Frauen professionell Sarugaku. Sie setzten ihre Tätigkeit in der Edo-Zeit als Amateure fort, sei es als Schülerinnen der Sarugaku-Meister oder in der Nachfolge anderer Spielerinnen. Die Sarugaku-Schulen waren jedoch recht erfolgreich darin, jegliche andere professionelle Strömung ihrer Kunst zu unterdrücken<sup>206</sup>. Das änderte nichts daran, dass Frauen Mitglieder in den Schulen waren und im Rahmen von nicht oder semiprofessionellen Vorstellungen auch mit Männern gemeinsam auftraten. Dennoch, zwei Jahrzehnte nach der Restauration wurde diese Praxis schließlich eingestellt. Nō und andere traditionelle Künste eigneten sich in den Augen der neuen Kultur schaffenden Elite

<sup>202</sup> Vgl. SAND 1998 194–195, UNO 1993 44–46.

<sup>203</sup> Vgl. GORDON 2003 89.

<sup>204</sup> Seit den 1930er Jahren gewann der Status der Mutter gegenüber dem der Ehefrau mehr und mehr an Bedeutung, vgl. UNO 1993 295–296.

<sup>205</sup> Vgl. GORDON 2003 150–153, aber auch SAND 1998 194–196 und, allgem. UNO 1993 297ff.

<sup>206</sup> Vgl. 10.2.1 373–378, 11.1.4. Zur Problematik einer Unterscheidung zwischen professionellen und nicht professionellen Spielern s. 11.4.3.

für Frauen zwar im Rahmen ihrer Rolle als Bewahrerinnen der Tradition als moralische Erziehung und körperliche Ertüchtigung, das Spielen selbst, zumal ganzer Stücke, jedoch lehnten sie ab und verhinderten es, sofern möglich<sup>207</sup>. Das bedeutet nicht, dass Frauen nicht dennoch auf der Bühne aktiv gewesen wären. Zumindest in einem gewissen Rahmen spielten sie bis in die 1890er Jahre bei der Wiederbelebung des Nō (nicht jedoch des Kyōgen) eine nicht unerhebliche Rolle. Die Satzung des Nōgakudō von 1896 verbot es ihnen schließlich jedoch, auch nur einen Fuß auf die Bühne zu setzen. Dabei bestand das Ziel des 20 Paragraphen umfassenden Regelwerkes seinen Urhebern zufolge darin, das Nō in seiner angeblich unverändert tradierten Form zu bewahren. Eine Erstfassung hatten bereits 1894 Kongō Kinnosuke (1854–1923), Kanze Kiyokado (1867–1911) und Kanze Motonori (1845–1924) als Zusammenstellung von Verhaltensvorschriften für Nō-Spieler ausgearbeitet. Damit wurde weiblichen Darstellern auch der Weg in die höheren Ränge des Nō verwehrt, denn um diese zu erreichen, war es notwendig, bestimmte Stücke komplett und vor Publikum zu spielen. Diese werden im Nō Ōnari oder Naraimono genannt und setzen die Kenntnis eines Geheimnisses der Kunst (Narai) voraus<sup>208</sup>. In der Hōshō-Schule blieb Schülerinnen des Shite-Fachs das Spielen von „Dōjōji“ [23] noch bis 2005 verwehrt. Damit war der höchste für sie erreichbare Rang deutlich niedriger als der ihrer männlichen Kollegen. „Dōjōji“ [23] markiert in der Hōshō-Schule außerdem den Abschluss der Ausbildung. Schüler müssen es spielen, um in den Rang eines professionellen Spielers erhoben zu werden und eine Lizenz für die Lehre (Shihan) zu erreichen. Diese Begrenzung weiblicher Aktivität wurde also ganz bewusst gewählt. Unabhängig von ihrer Zulassung begannen und beginnen viele Frauen ihr Studium des Nō später als Männer und betrachten es mehr als Hobby, weswegen sie ohnehin nie über die niederen Ränge hinaus aufsteigen. Nichtsdestoweniger sind Darstellerinnen (und Lehrerinnen) aus der ganzen Meiji-Zeit bekannt, also auch nach 1896. Umewaka Minoru I. und Hōshō Kurō, Größen des Nō um die Jahrhundertwende, bewarben diese Vorstellungen, zumindest solange es ihnen zu Werbezwecken ratsam erschien. Späterhin stellten sie die Förderung ein und Spielerinnen wie Tanimura Kaneki (1863–1942) waren auf sich allein gestellt. Von 1939 an wurden an der „Tōkyō Ongaku Gakkō“ (Hochschule für Musik in Tōkyō) auch Frauen zum Studium zugelassen, jedoch schien es vor 1948 nicht mehr denkbar, dass es jemals professionelle Spielerinnen geben könnte<sup>209</sup>.

Den Repressionen trotzend lehnten sich recht früh professionelle Darstellerinnen gegen die Verbote auf. Die erste Frau der japanischen Moderne, die 1921 als Shite auf der Bühne stand, war Tsumura Kimiko (1902–1974). Sie begann ihre Ausbildung als Tochter einfacher Leute mit sieben Jahren unter Kanze Kasetsu (später Tetsunojō VI., 1884–1959). Gemäß der damaligen Praxis förderte dieser seine talentierte Schülerin zwar, ließ sie jedoch keine ganzen Stücke tanzen. 1921 siedelte sie in das japanisch besetzte Korea über, wo sie junge Japanerinnen und Koreanerinnen in Nō unterrichtete und eine eigene Truppe gründete. Mit dieser

<sup>207</sup> Vgl. GEILHORN, Barbara: Between self-empowerment and discrimination: Women in nō today, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): Nō Theatre Transversal, München 2008, 106–122 107–108.

<sup>208</sup> Vgl. GEILHORN 2011 150–152, RATH 2004 176 oder 11.2.3 507–510.

<sup>209</sup> Vgl. GEILHORN 2008 108–109.

debütierte sie noch im selben Jahr in „Hagoromo“ [33]. Nach Bekanntwerden ihres Auftritts wurde sie umgehend aus der Kanze-Schule ausgeschlossen. Sie hatte ein Tabu gebrochen, noch dazu in einer Götterrolle, die erfahrenen Spielern vorbehalten waren. Davon unbeeindruckt begann sie, Vorstellungen aller fünf Nō-Shite-Schulen zu besuchen und sich akribisch zu notieren, was wann geschah, um es später reproduzieren zu können – ihre persönlichen Katazuke zu erstellen. Masken, Kostüme und Requisiten ließ sie sich von Bekannten leihen. Durch die Spiel-Boykotte von Nō-Musikern und Mitspielern sowie andere Behinderungen ließ sie sich nicht beirren und gründete 1924 den Ryokusenkaï, eine Nō-Truppe, die ab 1925 auch in Tōkyō spielte. Ihre Unterstützer aus der Welt des Nō, die sie mit Auftritten, Masken und Kostümen versorgten, waren pensionierte oder junge, engagierte Spieler. Beide Gruppen wurden von ihren Schulen nicht bestraft, weil sie keine eigenen Schulen hatten gründen wollen und sie die Übung dringend benötigten, auch wenn sie gemeinsam mit einer Geächteten auftraten. Immerhin hatte Tsumura bei einem Nō-Meister gelernt. Hinzu kam, dass Hashioka Kyūtarō (1884–1963), neben Umewaka Minoru II. (später Rokurō, 1878–1959) und Kanze Kaseto eine der Größen der Kanze-Schule, ihr helfend unter die Arme griff, indem er ihr seine Bühne zur Verfügung stellte, die zu einer regelmäßigen Spielstätte des Ryokusenkaï wurde.

1936 endlich gestatteten die Schulen es Frauen wieder, auch öffentlich mit ihrer Kunst aufzutreten, jedoch nicht professionell. Bis zu diesem Schritt sollten noch weitere zwölf Jahre vergehen. Zunächst wurde ihnen gewährt, als Lehrerinnen tätig zu sein und eigene Klassen zu unterhalten. 1939 erhielt Tsumura Kimiko die Shihan (Lehrerlaubnis) der Kanze und kehrte damit nach 18 Jahren des Exils in ihre Schule zurück. Hierbei liegt die Vermutung nahe, dass sie als Mitglied besser kontrolliert und in den regulären Schulbetrieb eingebunden werden konnte, ohne weitere Eklats zu verursachen wie mit ihrer Inszenierung von „Ataka“ [7], einem Genzaimono, in dem der männliche Protagonist ohne Maske auftritt. Tsumura Kimiko blieb bis an ihr Lebensende aktiv, ist sogar als Schreiberin einiger Shinsaku Nō in Erscheinung getreten, von denen sie zwei selbst zur Aufführung brachte. Sie war 1948 die erste professionelle Nō-Spielerin in der modernen Geschichte ihrer Kunst. Ihres eigenwilligen Stils wegen, den sie sich zwischen 1921 und 1939 angeeignet hatte, werden sie und einige ihrer Schülerinnen bis heute von Kennern abschätzig kritisiert. Nichtsdestoweniger hat sie es allein durch ihre Beharrlichkeit erreicht, die Situation von Frauen im Nō bedeutend zu verbessern.

### 6.2.3 Gründe für die ablehnende Haltung gegenüber professionellen Schauspielerinnen

Die Grundlage der ablehnenden Haltung gegenüber weiblichen Shitekata<sup>210</sup> auf der Bühne bilden allgemeine Vorbehalte ihrer männlichen Kollegen, deren Beseitigung bis heute nicht ganz gelungen ist. Diese manifestieren sich in mehreren vor allem nach der Restauration aufgekomenen Erfundenen Traditionen. Zu Beginn

<sup>210</sup> Geilhorn bespricht v. a. Shitekata, nicht jedoch Hayashikata. Für weibl. Wakikata (2003 nur eine Frau) dürften dieselben Einschränkungen gelten wie für weibl. Shitekata. Der Korrektheit halber werde ich ebenfalls nur die Schwierigkeiten weibl. Shitekata behandeln. Begrüßt wird die Partizipation von Frauen auf der Bühne in keinem der gen. Bereiche. Feindselig verhalten sich insbes. die Hōshō-Schule und die Kyōgen-Schulen.

des 20. Jahrhunderts galten Schauspielerinnen noch immer als dem Milieu der Geisha zugehörig. Dieser schlechte Ruf gestattete es einer respektablen Kunst wie dem Nō nicht, sie auf der Bühne zuzulassen. Allerdings war dies nur eine willkommene Ausrede. Wie die Verdrängung des Onnagata (männliche Kabuki-Darsteller, die Frauenrollen spielen) aus Shinpageki und Shingeki zeigt, war es für Frauen durchaus möglich, auch jenseits der mit Klischees beladenen Unterhaltungskünstlerin auf der Bühne zu stehen. Sie wurden jedoch als „atarashii onna“ herabgesetzt. Geilhorn führt die Klischees sowie zahlreiche der angesprochenen Erfundenen Traditionen bis in das 19. Jahrhundert, manche auch nur in das frühe 20. Jahrhundert zurück, Brown hingegen glaubt, dass Frauen bereits im 16. Jahrhundert bewusst von den Hofschauspieltruppen und deren Förderern ausgeschlossen worden seien. Bei seiner Beweisführung stützt er sich auf die Libretti heute nicht mehr gespielter Nō, in denen Frauenrollen eine zentrale Bedeutung zukommt. Tatsächlich stellen diese Frauen ausnehmend negativ dar. Sie verdienen es nicht, in den Selbstmord eines Kriegers zu gehen, obwohl sie wie einer gelebt haben (Tomoe), sie handeln aus Eifersucht böse (Rokujō) oder halten ihren Ehemann davon ab, Erleuchtung zu finden („Omina[m]eshi“ [77]). Brown führt diese Darstellungen darauf zurück, dass das Sarugaku des 16. Jahrhunderts ein rein maskulines Theater gewesen sei, das von Männern mit dem Gedanken geschaffen worden sei, ihre männliche Dominanz auf der Bühne herauszustellen und zu perpetuieren<sup>211</sup>. Allerdings könnten dem Ausschluss von Spielerinnen aus den Truppen bei Hof ebenso wirtschaftliche Gründe zugrundeliegen. Japan wurde im 16. Jahrhundert von schweren Unruhen erschüttert, nachdem der Shōgun bereits gegen Ende des 15. Jahrhundert als ordnungspolitischer Machtfaktor ausgefallen war. Wo die Einflussbereiche der kleinen und großen Kriegsherren aufeinander trafen, die das Land unter sich aufgeteilt hatten, wurden immer wieder Kriege geführt. Zwar hatten die Hofschauspieltruppen der Kanze, Hōshō, Kongō und Konparu den Schutz des Shōguns nicht verloren, aufgrund seiner Schwäche schienen ihre zukünftige Stellung und vor allem ihre Finanzierung jedoch ungewiss. Daher waren sie gezwungen, ihr Auskommen nicht nur am Hof, sondern auch an Schreinen, Tempeln und in der Provinz zu suchen, wo häufig bereits andere Schauspieltruppen auftraten. Unter diesen Umständen scheint es sinnvoll anzunehmen, dass sie gegen jede mögliche Konkurrenz, darunter auch Frauen-Sarugaku, vorgingen. Hinzu kommt die Geringschätzung der Frau bei den konfuzianische Tugenden pflegenden Samurai, um deren Gefallen sich die Truppen immer noch bemüht<sup>212</sup>.

Uzawa Hisa ist eine Shitekata der Kanze-Schule. Sie gehört als einzige Frau der Spielgruppe Tessenkai an, in der einige Spieler aus ihrer Schule organisiert sind. Zu ihren Kollegen gehören Spieler wie Nomura Shirō, den Studenten außerhalb

---

<sup>211</sup> Vgl. BROWN 2001 116–117, erg. hierzu MACDUFF 1996 oder aber konkret zu der Rolle der Komachi (Shite) in „Sōshi arai Komachi“ [99], an deren Gestaltung die Sicht auf und die Behandlung von Frauen auf der Bühne zu der Zeit Zeami deutlich wird RYU 2006. Heute wird das Stück von Spielern häufig negativ bewertet und gilt als anspruchslos und leicht zu spielen, Zeami hat in ihm geschickt tagespolitische Themen mit Hilfe von männlicher und weiblicher Symbolik verarbeitet, so dass er dem Shōgun schmeichelte, ohne den Kaiser, der bei der Uraufführung zugegen war, offen zu beleidigen, obwohl er ihn geringer als seinen Diener darstellte.

<sup>212</sup> Vgl. SCHWENTKER 2003<sup>2</sup> 62–73.



Japans vor allem wegen seiner Nō- und Kyōgenkurse kennen. Nomura ist nämlich einer der wenigen Spieler, die zwei Fächer gemeistert haben. Er ist zugleich Nō-Shitekata der Kanze-Schule und Kyōgenkata der Shigeyama-Linie der Ōkura-Schule. Uzawa arbeitet also mit Spielern zusammen, die Projekten gegenüber aufgeschlossen sind, die den Rahmen des traditionellen Nō verlassen, und ist Mitglied in einer der renommierten Spielgruppen der größten der Nō-Shite-Schulen. Verglichen mit anderen Spielerinnen hat sie damit viel erreicht. Dennoch wiederholt sie dieselben Argumente ihrer männlichen Kollegen, wenn sie auf die Frage angesprochen wird, weswegen Frauen im Nō nicht dieselbe Bedeutung erlangen können wie Männer. Dabei betont sie selbst, dass die Rollen im Nō nicht geschlechtsspezifisch seien und auch ein männlicher Darsteller eine männliche Rolle nicht einfach männlich darstellen könne, ohne grob zu wirken. Bevor ein Spieler die Rolle eines Mannes übernehmen könne, müsse er jegliche Spuren seines eigenen Geschlechts aus seiner Haltung tilgen<sup>213</sup>. Dessen ungeachtet beharrt sie darauf, dass manche Rollen für Frauen einfach nicht geeignet seien. Gemeint sind Männerrollen, bei denen keine Masken getragen werden (Hitamen), was beinahe ausschließlich in Genzaimono der Fall ist, oder aber „heilige“ Rollen wie Okina<sup>214</sup>. Weshalb es in einem präsentationalen Theater wie dem Nō, in dem das Geschlecht des Spielers bei der Darstellung angeblich keine Rolle spielt, notwendig sein soll, dass eine männliche Rolle auch sichtbar von einem Mann gespielt wird und eine Darstellerin keine Maske tragen kann, um diesem „Defizit“ zu begegnen, wie es Männer tun, wenn sie eine weibliche Rolle übernehmen, beantwortet sie nicht<sup>215</sup>. Zumal sich die Darstellung weiblicher Rollen im vergangenen Jahrhundert grundlegend geändert hat. Kanze Hideo sagte in einem Interview mit der „Concerned Theatre Japan“<sup>216</sup>, um die Jahrhundertwende seien sie „männlich“ mit nach außen gekehrten Füßen gespielt worden, seinerzeit jedoch mit nach innen gekehrten Fußspitzen. Seiner Meinung nach sei Nō dahingehend „naturalistischer“ geworden<sup>217</sup>. Für den Sachverhalt bedeutend ist jedoch vor allem, dass es ganz offenbar möglich ist, die Darstellung einer Rolle zu ändern, ohne den Zorn des Publikums auf sich zu ziehen. Wenn ein Shite die Bühne betritt, ist er in breite,

<sup>213</sup> Vgl. UZAWA Hisa: Reflections on performing for the international *nō* symposium, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): *Nō Theatre Transversal*, München 2008, 123–126 124. Hierzu schreibt schon KEENE 1990 (1966) 17.

<sup>214</sup> Vgl. RATH 2004 237. Frauen sind durch ihre monatliche Blutung im Shintō-Glauben „beschmutzt“ bzw. „unrein“ (Kegare). Zu der Okina-Rolle und dem Stück s. 4.4.

<sup>215</sup> Vgl. GEILHORN 2008 111. Geilhorn nennt hier als Ausnahme die Darstellung von Geistern und jungen Männern ohne Maske wie in „Ebira“ [24]. Diese könnten, zumindest theoretisch, auch von weibl. Darstellern übernommen werden. THORNTON, Peter: *Monomane, Yūgen, and Gender in Izutsu and Sotoba Komachi*, in: ATJ 20.2 (2003), 218–225 arbeitet hingegen heraus, dass das Geschlecht einer Rolle rein äußerlich mit Hilfe der Nō-Kata (Monomane) vermittelt werde. Entsprechend kann das Geschlecht des Spielers keinen Einfluss auf das Geschlecht der Rolle nehmen.

<sup>216</sup> CTJ war die erste und bislang einzige englischsprachige in Japan herausgegebene Zeitschrift über japanisches Theater und erschien zwischen 1969 und 1973 achtmal. Der Fokus von CTJ lag auf dem Angura-Theater und den Entwicklungen auf der japanischen Bühne dieser Zeit, weswegen auch Shingeki-Künstler wie Kanze Hideo interviewt wurden. Mehr zu CTJ findet sich bei GOODMAN 2001, der die Zeitschrift in seiner Studentenzeit lektorierte.

<sup>217</sup> Vgl. KANZE 1971 1911.

ausladende Kostüme gekleidet, die die Konturen des Körpers verdecken. Seine Haare sind streng zurückgebunden oder unter einer Perücke verborgen, meist trägt er eine Maske vor dem Gesicht – oder sein Gesicht ist selbst zur Maske erstarrt. Unter diesen Umständen erscheint es gar nicht mehr möglich, eindeutig das Geschlecht desjenigen zu bestimmen, der spielt – und es ist auch nicht notwendig.

Gemeinsam mit 21 weiteren Spielerinnen wurde Uzawa Hisa 2002 zu einer „Jūyō Mukey Bunkazai Sōgōshitei Hojisha“ („Bewahrerin eines Bedeutenden Immateriellen Kulturguts“)<sup>218</sup> ernannt. Das ist eine große Errungenschaft, denn bis vor kurzem ergaben sich für Frauen nur wenige Gelegenheiten, genügend Bühnenerfahrung zu sammeln, um diesen Titel zu erlangen<sup>219</sup>. Seitdem konnte Uzawa jedoch ihre professionelle Karriere nicht mehr wesentlich vorantreiben. Sie erhielt keine Angebote für große Rollen. Stattdessen übernimmt sie kleine Rollen, in denen junge Schauspieler für gewöhnlich ihre erste Bühnenerfahrung sammeln. Dabei wird der Titel nur erfahrenen Spielern verliehen. Diese sollen dadurch angeregt werden, sich noch intensiver mit ihrer Kunst zu beschäftigen und diese an interessierte Schüler weiterzugeben. Das Spielen immer schwierigerer Stücke ist dabei ein ganz wesentlicher Bestandteil ihrer künstlerischen Entwicklung – und wurde Uzawa ganz offensichtlich verwehrt. Erst am 14. März 2007, fünf Jahre nach der Titelverleihung, konnten sie und andere Spielerinnen endlich auch am Nationaltheater auftreten, an dem repräsentative Nō-Vorstellungen nur der besten Spieler gegeben werden (5.8). Offiziell wäre das schon früher möglich gewesen, aber sie hätten angeworben werden müssen. Das Nō bewegt sich langsam – aber es bewegt sich immerhin.

Bereits in der Diskussion um maskenlose Rollen hat sich das Hauptproblem angedeutet, auf das Befürworter und Gegner von Frauen auf der Bühne immer wieder zu sprechen kommen: der weibliche Körper. Entweder gilt er als besonders geeignet oder besonders hinderlich, um weibliche Rollen zu verkörpern<sup>220</sup>. Mitunter gilt der männliche Körper als Voraussetzung für eine gute Darstellung weiblicher Rollen sowohl im Kabuki wie im Nō und Kyōgen. Dabei war zu Beginn der Debatte nach der Restauration weniger die Frage entscheidend, welche Rollen Frauen darstellen konnten und welche nicht. Wichtiger war, ob sie überhaupt die Bühne betreten durften oder ihnen dies untersagt bleiben sollte – wegen deren Heiligkeit. Gegen professionelle weibliche Schauspieler sprach nach Meinung von deren Gegnern vor allem „die Tradition“. Nō werde traditionell von Männern praktiziert, so ihre gängige Kritik. Seine Ästhetik sei allgemein maskulin geprägt und könne durch die Natürlichkeit von Darstellerinnen in Frauenrollen nur verlieren. Die über die Jahrhunderte gewonnene Stilisierung vertrage sich nicht mit einem durch die Frauen auf die Bühne gebrachten Realismus. Keene führt das Argument letztlich ad absurdum, indem er schreibt, das Yūgen, das das höchste Ziel des Schauspielers sei, orientiere sich an einem Ideal weiblicher Eleganz, könne aber von Frauen nicht so gut dargestellt werden wie von Männern<sup>221</sup>. Die Stimmen von Frauen seien zu hoch, zu weich und zu harmonisch, ungeeignet für den Gesang, ihre Gesichter seien kleiner und ihre Körper nicht kräftig genug, um dieselbe Büh-

<sup>218</sup> S. hierzu 11.4.4 548–552.

<sup>219</sup> Vgl. GEILHORN 2008 113, 118.

<sup>220</sup> Hierzu schon KOMPARU 1983 51.

<sup>221</sup> Vgl. GEILHORN 2011 112–115, KEENE 1990 (1966) 23, KOMPARU 1983 51.

nenpräsenz zu entfalten wie männliche Darsteller. Dabei beachteten die Kritiker allerdings nicht, dass nicht alle Nō-Spieler eine raue, tiefe Stimme haben. Vor allem junge Darsteller müssen sich diese in langen Jahren der Übung erarbeiten. Kokata hingegen singen noch heller und weicher als ungeübte Frauen. Sie aber müssen noch nicht einmal mit dem Training begonnen haben, um auf der Bühne stehen zu dürfen<sup>222</sup>.

Schon Ban Katsuen (1849–1927), einer der Befürworter weiblicher Darsteller, wies 1905 darauf hin, dass der Grund für deren künstlerische Minderwertigkeit nicht mangelnde Eignung für die Nō-Bühne sei, sondern ihre geringere Bühnenerfahrung. Damit benannte er das größere reelle Problem, das Spielerinnen auch heute noch daran hindert, professionell auftreten zu können: mangelnde Gelegenheiten, ihre Stimme zu üben, sorgen in der Regel dafür, dass Frauen niemals die Stimmqualität männlicher Darsteller erreichen. Körperliche Konturen hingegen lassen sich mit Polstern und Haltungen angleichen – das tun kleine Männer auch – und Gesichter werden meist von Masken verdeckt, die Stimme jedoch lässt sich nicht verbergen, nur trainieren. Ban verwies auf die Onnagidayu des Ningyō Jōruri<sup>223</sup>, um deutlich zu machen, dass es eine Frage des Trainings und der Erfahrung ist, die der Stimme die erforderliche Qualität verleiht, nicht eine des Geschlechts. Zudem baut die Notation des Gesangs auf relativer, nicht absoluter Tonhöhe auf. Sonst könnten einige männliche Nō-Spieler nicht auftreten. Sehr viel bedeutender als diese Scheinargumente sind die Seh- und Hörgewohnheiten eines nur wenig aufgeschlossenen Publikums. Mittlerweile hat sich wenigstens diese Haltung geändert. Zuschauer im 21. Jahrhundert zeigen eine größere Bereitschaft, Frauen auf der Bühne zu akzeptieren, als Zuschauer im 19. Jahrhundert, obwohl diese sie ebenfalls nicht rundheraus ablehnten. Insgesamt hat sich die Lage daher gebessert. Dennoch bieten sich Frauen nur wenig Gelegenheiten aufzutreten und damit die dringend benötigte Bühnenerfahrung zu sammeln. Von ihrem Publikum, in dem vor allem zu Anfang ihrer Karriere vorwiegend Mitschüler und Mitschülerinnen sitzen, erhalten sie keine oder nur geringe Unterstützung.

Geilhorn subsumiert die ablehnende Haltung der Gegner unter der Reduktion der Frau auf ihre Natürlichkeit. Der Mann hingegen, der (in diesem Fall) dem Bereich der Kultur zugeordnet werde, sei über diese Natürlichkeit erhaben. Daher müsse sich ein männlicher Nō-Darsteller nicht rechtfertigen, um auf der Bühne stehen zu dürfen. Diesen Gegensatz brach Ban Katsuen mit seiner Truppe Shōsuikai auf, in der beide Geschlechter gemeinsam, jedoch je ihr Geschlecht spielten. Ban war allerdings Befürworter einer Naturalisierung des Nō, einer Strömung, die Anfang des 20. Jahrhunderts nur wenige Freunde hatte. Ihre Existenz beweist, dass schon um die Jahrhundertwende von der Schultradition verschiedene und dennoch geduldete Meinungen existierten, wie das Nō in die Moderne zu überführen sei. Der Debatte um weibliche Darsteller half dies wenig, aber in der Shōsuikai erhielten einige von ihnen zumindest die Möglichkeit, Bühnener-

<sup>222</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 170.

<sup>223</sup> Das ist das japanische Puppenspiel, das nach der Restauration unter dem Namen „Bunraku“ bekannt geworden ist. „Ningyō Jōruri“ schließt andere Puppenspiele mit ein, die dem Bereich der Minzoku Geinō zugerechnet werden, bspw. das hierzulande bekannte Awaji Ningyō Jōruri von der Insel Awaji, das sich durch die großen Köpfe seiner Puppen auszeichnet, s. hierzu m. Abbildungen THORNBURY 1995.

fahrung zu sammeln. Ban ließ Frauen allerdings nur Frauen- und Männer nur Männerrollen spielen, weswegen er sich letztlich als gedanklich nicht wesentlich beweglicher als seine Zeitgenossen erwies. Denn die Frage, weshalb Frauen nicht alle Rollen offen stehen sollten, wurde von ihm nicht gestellt, so dass sie bis heute unbeantwortet geblieben ist.

#### 6.2.4 Frauen in Nō und Kyōgen heute

Heutzutage können Frauen in den Nōgaku Kyōkai aufgenommen werden, eine Vereinigung, deren Mitgliedschaft zu einer professionellen oder semiprofessionellen Tätigkeit berechtigt. Semiprofessionell werden solche Mitglieder genannt, die lehren, selbst jedoch nicht auftreten, professionelle Spieler lehren und spielen gleichermaßen – beides jedoch nicht unbedingt hauptberuflich. Die meisten Frauen gehören zu der Gruppe der Semiprofessionellen, nur wenige spielen regulär<sup>224</sup>. Insgesamt waren 2003 von 1546 im Nōgaku Kyōkai eingetragenen Spielern 256 weiblich, von diesen gehörten allein 231 den Nō-Shite-Schulen an. Daneben werden von Geilhorn zwei Kyōgenkata<sup>225</sup>, eine Wakikata und ansonsten Hayashikata (insgesamt 22) aufgeführt, wobei keine Frau die Kotsuzumi (kleine Handtrommel) spielt. Hayashikata werfen Frauen vor, mit ihrer Stimme keine Kakegoe produzieren zu können. Weitaus frauenfeindlicher als bei den Hayashikata und Wakikata, deren Vorbehalte gegen Spielerinnen diese mehr oder weniger von der Bühne ausschließen – auch bei Mitgliedschaft im Nōgaku Kyōkai –, ist die Lage ausgerechnet in den Kyōgen-Schulen<sup>226</sup>. Izumi Kyōko und Miyake Tokūrō X. (Izumi Junkō), sind die Töchter des 1995 verstorbenen Iemoto der Izumi-Schule und Schwestern des gegenwärtigen Iemoto. Ihre Zulassung für den Nōgaku Kyōkai erhielten sie noch von ihrem Vater. Zwar hat der Verband sie bislang nur ihrem Bruder Motoya entzogen, sie stehen in der Izumi-Schule jedoch isoliert da, zumal sie in Izumi Motohide bereits früh ihren Vater und Lehrmeister verloren haben, den ihnen niemand ersetzen kann. Anders als die Nō-Shite-Schulen beabsichtigen die Kyōgen-Schulen nicht, Frauen grundsätzlich als professionelle Spielerinnen zuzulassen, obwohl gerade die Typendarstellung der Kyōgen keinerlei Ansprüche an das Geschlecht der Spieler stellt. Dies beweisen Darstellerinnen im privaten und religiös-festlichem Rahmen das ganze Jahr über<sup>227</sup>. Shigeyama Chūzaburō IV. beispielsweise begründet seine ablehnende Haltung mit den Erwartungen seines Publikums. Das wolle keine Frauen sehen, er könne nichts daran ändern. Ein Argument, mit dem nicht nur Chūzaburō IV. sich der Diskussion entzieht. Männer in

<sup>224</sup> GEILHORN 2011 133–160 beschäftigt sich eingehend mit einigen dieser Spielerinnen. Sie hat Interviews geführt und setzt sich mit jeder einzelnen intensiver auseinander, als das in dieser Arbeit möglich gewesen wäre. Für einen Überblick s. a. DIES. 2008 109–110.

<sup>225</sup> Gemeint sind die Izumi-Schwestern, zu denen ich später noch schreiben werde. Von diesen wurde 1989 der Josei-kyōgenshi Kyōkai („Gesellschaft für Kyōgen-Spielerinnen“) gegründet, der sich der Förderung von Frauen in der Izumi-Schule widmet, jedoch nicht nur Frauen aufnimmt, sondern jeden, der bereit ist, sich der Sache der Izumi-Geschwister zu verschreiben – ihr Bruder Izumi Motoya ist aus dem Nōgaku Kyōkai ausgeschlossen, obwohl er nominell noch Izumi-Iemoto ist. Hierzu mehr in 11.1.7 482–483.

<sup>226</sup> GEILHORN 2011 169–191 schreibt zu der Situation in den Kyōgen-Schulen allem.

<sup>227</sup> Bspw. treten bei dieser Schreinsaufführung von „Busu“ [16] zwei Frauen als die Diener Tarōkaja und Jirōkaja auf: WwAhNh98Bq0.

Frauenkleidern gehören schon lange zur Komik des Kyōgen. Sie heute dem Vorschlag Ban Katsuens aus dem Nō folgend stattdessen mit Frauen zu besetzen, wäre jedoch zu kurz gedacht. Ebenso wie im Nō erscheint das Geschlecht des Spielers praktisch gleichgültig. Kyōgen kennt nur Typen. Theoretisch dürfte es daher keine Rolle spielen, ob der Schauspieler unter seiner Kleidung Mann oder Frau ist, und wenn es reizvoll erscheint, Männer in Frauenkleidern zu sehen, spricht nichts dagegen, Frauen in Männerkleidern ebenso reizvoll zu finden. Ähnliche Konzepte haben im japanischen Theater durchaus schon Erfolg gehabt, und manche, wie die Takarazuka-Revue, können noch heute auf ein großes Stammpublikum blicken<sup>228</sup>. Chūzaburō IV. erklärt daher, ihm sei nicht daran gelegen, Frauen generell davon abzuhalten, Kyōgen zu lernen oder zu spielen. Ihm sei nur wichtig, dass sie mit ihrer Tätigkeit kein Geld verdienen. Denn das gesteht er nur professionellen Kyōgenkata zu – und diese seien nun einmal männlich<sup>229</sup>. Seine Tochter, die bei ihm gelernt hat, widerspricht ihm und ihrem Bruder nicht mehr. Offenbar sind also auch weiterhin wirtschaftliche Motive der Grund für eine Ablehnung von Frauen auf der Bühne. Alternativ wurde von Kobayashi Seki die Entwicklung eines Joryū-Kyōgen nur für Frauen angeregt. Kobayashi und Kagaya traten 2007 ebenfalls dafür ein, dass ein Joryū Nōgaku Kyōkai gegründet werde, in dem weibliche Darsteller einen Parallelverein zum Nōgaku Kyōkai bilden sollen. Ebenso raten sie dazu, reines Frauen-Nō zu spielen und sich nicht länger darum zu bemühen, in das (Männer-)Nō oder (Männer-)Kyōgen aufgenommen zu werden. Erstaunlicherweise erhielten nur Joryū-Kyōgen (Frauen-Kyōgen) und Joryū-Nō eine neue Bezeichnung. Diese hebt sie jedoch negativ als Varianten eines „wahren“, von Männern gespielten Kyōgen und Nō von diesen ab<sup>230</sup>. Ähnlich unaufgeschlossen zeigen sich nur die Waki-Schulen. Zwar haben diese eine einzelne quasi-professionelle Wakikata ausgebildet und in den Verein aufgenommen, aber sie darf nicht auftreten, weil das Fach des Waki für Frauen noch immer Tabu ist.

Derzeit organisieren professionelle Spieler kaum gemischte Nō-Programme – ganz gleich, ob für ihre Schüler, für die Schule insgesamt oder nicht zu einer Schule gehörige Auftraggeber. Entweder spielen ausschließlich Frauen oder Männer, nicht jedoch beide zugleich<sup>231</sup>. Selbst in Programmen, in denen sonst nur weibliche Shitekata auftreten, besteht der Chor meist aus Männern. Für einen Frauenchor reicht die Zahl von Spielerinnen mit Erfahrung gerade in den kleineren Schulen nicht aus – immerhin zusätzlich sechs bis acht. Dieser Umstand wirkt sich jedoch nicht nur unmittelbar auf die jeweilige Vorstellung, sondern generell auf die Rollenvergabe aus. Weibliche Shitekata singen in einem Chor aus ästhetischen Gründen nur sehr selten gemeinsam mit männlichen Sängern. Außerdem wählen Kollegen sie in einem Männerprogramm nicht für die Funktion eines der Kōken. Beide Engagements, Chor und Kōken, gehören jedoch zu der Ausbildung neuer Shitekata. Sie sind daher fester Bestandteil der Karriere eines Spielers und notwendig, um die Stimme zu bilden und das Bühnengeschehen während einer Vorführung aus nächster Nähe kennen zu lernen. Geilhorn schreibt von einer Gruppe

<sup>228</sup> Nachzulesen bspw. hier: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2013/04/14/stage/takarazuka-japans-newest-traditional-theater-turns-100/>.

<sup>229</sup> Vgl. KUZEL 2007 204.

<sup>230</sup> Vgl. KOBAYASHI/KAGAYA 2007 174–175.

<sup>231</sup> Vgl. GEILHORN 2008 114.

in Tōkyō, den Kannōkai der Kanze-Schule, in der Frauen und Männer abwechselnd in den Hauptrollen auftreten – nicht an je einem Theaterabend, sondern im Laufe eines Programms[!]. Im Chor des Kannōkai sitzt immer eine Frau. Sie bilden jedoch eine offenbar einsame Ausnahme von der Regel.

Dōmoto Masaki forderte zuletzt ein eigenes Frauen-Nō (wrtl. „Joryū-Nō“), dessen ästhetische Struktur sich jedoch von dem von Männern gespielten Nō unterscheiden müsse. Damit bestätigt er die Kritiker und spricht Frauen im Nō allein aufgrund ihres Körpers die Fähigkeit ab, überzeugend spielen, singen und musizieren zu können. Seiner Meinung nach soll das Frauen-Nō mehr Tänze enthalten und „Nōmai“ genannt werden, um besser für die Ästhetik des weiblichen Körpers geeignet zu sein und den negativ belegten Begriff „Joryū-Nō“ zu meiden. Denn bis 2007 wurden Programme, in denen Frauen spielten, mit dieser oder einer ähnlichen Bezeichnung versehen, ganz so, als handele es sich nicht um „normales“ Nō. Mittlerweile hat sich diese Praxis überholt und Vorstellungen, an denen weibliche Shitekata teilnehmen, werden nicht mehr speziell gekennzeichnet. Gelegenheiten, zu denen sie auf die Bühne treten können, sind jedoch nach wie vor rar und es bedarf ihres persönlichen Engagements, um sich weitere zu sichern und mit diesen die notwendige Erfahrung für eine erfolgreiche Bühnenkarriere zu sammeln.

Spielerinnen gehen unterschiedlich mit dieser schwierigen Situation um. Einige tendieren dazu, sich dem Darstellungsstil ihrer männlichen Kollegen anzunähern, unter ihnen Uzawa Hisa, andere nehmen einen „natürlichen“ Frauenstil an, wie ihn Dōmoto und andere Kritiker fordern. Beides ist der Sache der Frauen, wie ich gezeigt habe, nicht förderlich. Eine Änderung der Einstellung zu Frauen auf der Bühne wird aber, sofern sie jemals erreicht werden kann, nur von denjenigen Frauen ausgehen können, die so spielen wie die Männer. Denn nur sie können zeigen, dass der Unterschied, den diese beschwören, nicht existiert.

### **6.2.5 Schlussbemerkung**

Dass die Nō-Bühne schon immer maskulin geprägt gewesen sei, konnte als Mythos der Meiji-Zeit herausgestellt werden. Seine Wurzeln liegen jedoch tiefer in der Geschichte und haben mit der Konkurrenzsituation in der Edo-Zeit zu tun. Die Darstellung weiblicher Rollen hat sich in den vergangenen Jahrzehnten bereits geändert, um den Anforderungen eines modernen Publikums gerecht zu werden. Spieler wie Kanze Hideo können dies offen ansprechen, ohne dafür gerügt zu werden. Dennoch werden Frauen im Nō und Kyōgen der Gegenwart ebenso offen benachteiligt. 2007 noch konnte Shigeyama Chūzaburō IV. sich kritiklos gegen professionelle Spielerinnen aussprechen. Immerhin bessert sich die Situation im Nō langsam. Ironischerweise schaden besonders Spielerinnen der eigenen Sache, indem sie den Vorbehalten ihrer männlichen Kollegen nicht entschlossen entgegen treten, sondern sich diesen anschließen. Grundsätzlich scheint der Status Quo zumindest unter den Shitekata vielversprechend zu sein. Bedauerlicherweise wird sich jedoch nichts an der gängigen Praxis, Frauen von einer professionellen Karriere auf der Nō-Bühne fernzuhalten, ändern, solange Spielerinnen sich nicht dafür einsetzen. Uzawa Hisa, Izumi Kyōko und Miyake Tokūrō X. und andere, die sich mit dem persönlichen Erfolg begnügen, ohne sich für den anderen stark zu machen, sorgen letztlich dafür, dass der Fortschritt, der seit dem Ende des Asiatisch-Pazifischen Kriegs in dieser Frage erreicht worden ist, in seinem gegenwärtigen Zustand

erstarbt. Mit dem Verweis auf diese Spielerinnen, die sich der Diskriminierung mehr oder weniger gefügt haben, können Kritiker zudem belegen, dass Frauen nicht generell aus Nō und Kyōgen ausgeschlossen werden. Sie besitzen jedoch von Geburt an einen ästhetischen Makel, mit dessen Folgen sie zurechtkommen müssen, wenn sie spielen wollen wie ein Mann.

### **6.3 HERAUSBILDUNG VERSCHIEDENER DARSTELLUNGSSTILE IN DEN NŌ-SHITE-SCHULEN**

Besucher der Vorstellungen zweier verschiedener Shite- oder Waki-Schulen können auch ohne Vorbildung erkennen, dass Rollen jeweils anders dargestellt werden<sup>232</sup>. Zobel beispielsweise weist darauf hin, dass die Wahl des aufgerichteten Knies beim Shitai (auf-dem-Boden-sitzen) eine große Bedeutung für die Dynamik des Tanzes habe. Bei den kleineren Schulen konzentriert sich die Kraft auf den rechten, bei Kanze und Hōshō auf den linken Fuß<sup>233</sup>. Zwar sind Details wie die Körperhaltung beim Kamae (Grundstand) oder das Abrollen des Fußes von Ferse zu Fußballen oder umgekehrt nur für den geübten Betrachter ersichtlich – und das auch nur, weil er weiß, worauf er achten muss –, grobe Unterschiede wie das Aufstellen des linken oder rechten Beines beim Niederlassen des Shite oder allgemeine Bewegungssequenzen, die sich über den ganzen Bühnenraum erstrecken, können jedoch leicht auch von Laien erkannt werden. Einzelne Modi körperlichen Ausdrucks (Gestik und Tanz im Nō und Kyōgen sowie Mimik im Kyōgen) möchte ich begrifflich aus Gründen der Übersichtlichkeit nicht unterscheiden. Daher werde ich in 6.3 zu der Untersuchung der Entwicklung mehrerer, nicht mehr miteinander kompatibler Richtungen generell von „Darstellungsstilen“ oder „-weisen“ schreiben. Bereits zuvor habe ich darauf hingewiesen, dass bis zum Ende der Muromachi-Zeit noch Mitglieder aller Truppen ohne größere Mühe gemeinsam auf derselben Bühne spielen konnten. Mit der neuen Konkurrenzsituation vor allem mit der Kita-Schule um die Gunst der Tokugawa-Shōgunen ab circa 1603 änderte sich dies jedoch grundlegend. Binnen knapp zweier Jahrhunderte bildeten sich in der frühen und mittleren Edo-Zeit Stile heraus, deren Spieler heute nur noch unter erheblichen Schwierigkeiten miteinander auftreten können. Die Ursachen hierfür können (gewesen) sein:

- (1) *Fehlwahrnehmungen*. In seiner 600-jährigen Geschichte haben Einzelne sich immer wieder darum bemüht, Elemente zu ändern. Ihren Anstrengungen lagen in der Regel Fehlwahrnehmungen zugrunde. Dabei gab meist die Annahme den Anstoß, bei der Überlieferung sei etwas falsch verstanden oder übermittelt worden. Kanze Motoakira beispielsweise nahm an, Gesänge und Lieder seiner Zeit seien von nicht-japanischem Kulturgut beeinflusst<sup>234</sup>. Daher „reinigte“ er sie, nicht in dem Glauben, sie zu fälschen, sondern sie zu korrigie-

---

<sup>232</sup> Vgl. KEENE 1996 (1993) 228, SAKABA-BERBERICH 1984 210–211.

<sup>233</sup> Vgl. ZOBEL 1987 162. Weitere dieser augenfälligeren Unterschiede finden sich bei SAKABA-BERBERICH 1984.

<sup>234</sup> Zu dieser Frage auch ORTOLANI 1995 10, jedoch nicht von Kokugaku-Seite, sondern aus heutiger Sicht.

ren. Manche dieser als Korrekturen wahrgenommenen Änderungen haben sich länger gehalten (mitunter bis heute), manche, wie die beschriebene, wurden aus verschiedenen Gründen rasch wieder verworfen<sup>235</sup>. Fehlwahrnehmungen sind abhängig von Person, Ort und Zeit<sup>236</sup>. Sie müssen nicht von allen Zeitgenossen geteilt werden, insbesondere nicht von einem Publikum, dessen Hör- und Sehgewohnheiten durch die Korrektur in Frage gestellt werden. Deshalb kann es für die Gruppe der Spieler insgesamt notwendig sein, sie abzulehnen, auch wenn sie dadurch einem von ihnen widersprechen. Da Nō aus mehreren, nicht unbedingt in jedem Stück perfekt zueinander passenden Elementen besteht, fällt es recht leicht, eines zu finden, das der eigenen Fehlwahrnehmung nahekommt<sup>237</sup>.

- (2) *Überlieferung*. Eine weitere Quelle für Veränderung ist der Prozess der Verinnerlichung, der der Lehre Zeamis zugrunde liegt. Während der lebenslangen Ausbildung strebt ein Schüler danach, Bewegungsabläufe so sehr zu den eigenen zu machen, dass er sie durchführen kann, ohne darüber nachzudenken<sup>238</sup>. Bei dieser auf der Nachahmung des Lehrers basierenden Vermittlungsmethode ist insbesondere in späteren Lebensjahren, wenn das Vorbild verstorben oder der Schüler auf sich selbst gestellt ist, Variationen, bewusst oder unbewusst, Tür und Tor geöffnet. Denn der Schüler gibt die Kata an seine Schüler so weiter, wie er sie durchführt, und diese deuten sie mit ihrem Körper ebenso neu wie er<sup>239</sup>. Vor allem dann, wenn ein Schüler aus deutlich anderen Lebensumständen als sein Lehrer stammt, aus einem anderen Landesteil oder einer anderen sozialen Gruppe, kann es zu einer Umwandlung dessen kommen, was er lernt. Das Ergebnis beinhaltet zwar die „Essenz“ der Kata („Stehen“, „Gleiten“ oder „Weinen“), aber es unterscheidet sich mehr oder weniger von dem „Original“ des Lehrers.
- (3) *Publikum*. Hinzu kommt, dass jeder Schauspieler auf die Reaktion seines Publikums reagiert, auf Lob, aber auch auf die Kritik, die dieses direkt oder indirekt anbringt. Diese Reaktion auf die Reaktion kann sich darin äußern, dass er den Forderungen seiner Zuschauer entspricht oder aber bewusst darauf verzichtet, sich ihren Vorstellungen zu beugen, weil er der Meinung sein mag, dass sein Darstellungsstil besser „seinem“ Nō/Kyōgen entspricht<sup>240</sup>. Für den Schauspieler, der diese Entscheidung getroffen hat, kann es schwierig werden aufzutreten. Denn Zuschauer, denen seine Variation nicht (mehr) zusagt, könnten damit beginnen, Vorstellungen zu besuchen, an denen er nicht beteiligt ist oder ihn nicht mehr engagieren. Praktizieren noch andere Schauspieler seinen Darstellungsstil, besteht außerdem die Gefahr, dass diese ihm vorwerfen, sich zu sehr von seinen Ursprüngen entfernt zu haben. Zwar müssen Nō und Kyōgen

<sup>235</sup> Vgl. NAGAO 1997 120–121.

<sup>236</sup> Vgl. HARRIS 2006 73, RAZ 1983 110.

<sup>237</sup> Vgl. RAZ 1983 268.

<sup>238</sup> Vgl. RIMER 1998 39, ZARRILLI 1990, aber a. 11.2.

<sup>239</sup> BRANDON 1997 98 schreibt, aus Schriften zu der Geschichte von Nō/Kyōgen, die kurz nach der Restauration verkauft wurden, gehe hervor, dass sich deren Form alle 30 bis 50 Jahre ändere. Bestätigend BETHE/BRAZELL 1990 185, KEENE 1990 (1966) 16.

<sup>240</sup> Bsp. bei BETHE/BRAZELL 1978 86, KOMINZ 1988 209, RIMER 1998 40; KOMINZ 1988 211 weist jedoch darauf hin, dass es im Kyōgen leichter sei, auf Zurufe aus dem Publikum zu reagieren als im Nō.



für ihre Zuschauer interessant bleiben, Zeami umschrieb jedoch den Spielraum nicht näher, in dem der Schauspieler seine Darstellung selbst gestalten darf, ohne kein Sarugaku-Künstler mehr zu sein<sup>241</sup>. Vermutlich kam ihm dieser Gedanke nicht, weil das Sarugaku seiner Zeit noch offen für Variationen und Neues blieb. Seit dem 17. Jahrhundert ist außerdem bekannt, dass sich das japanische Publikum weniger mit einer bestimmten Kunst als vielmehr mit einer bestimmten Person oder einer bestimmten Truppe identifiziert und deren Vorstellungen verfolgt<sup>242</sup>.

Sämtliche dieser Punkte hängen mehr oder weniger mit der Deutung von den Sarugaku zugrunde liegenden ästhetischen Merkmalen zusammen: zu diesen zählen, je nach Zeit und Person verschiedene Darstellungsprinzipien wie Monomane, Yūgen oder Hana und konkrete, mit dem Sarugaku der jeweiligen Zeit verbundene Elemente wie die Kostüme und Masken. Dies erwähne ich der Vollständigkeit halber. Für die Diskussion ist an dieser Stelle nur wichtig, dass ihre Deutung sich im Laufe der sechs Jahrhunderte seit Zeami mehrfach geändert hat. Blassen unterteilt die Entwicklung der Kata des Sarugaku in vier Phasen, von denen nur die letzten drei in die Zeit nach Zeami fallen. Entsprechend wären sie bereits früher, in der Heian-Zeit (794–1185), aufgekommen und hätten sich über die Kamakura- bis zum Ende der Muromachi-Zeit (insgesamt 1185–1573) gefestigt, bis sie schließlich nach einer relativ kurzen Anpassungsphase in der Übergangszeit zur Tokugawa-Zeit (1600–1868) reglementiert worden seien. Blassen bleibt hier recht grob und arbeitet ausgehend von einem Ergebnis, das er als Endpunkt einer Entwicklung betrachtet. Abgesehen davon ist an dieser Einteilung jedoch nichts auszusetzen<sup>243</sup>. Gleichgeblieben ist die dem Sarugaku (und Kyōgen) zugrunde liegende Struktur der Gegenüberstellung zweier Gegensätze, aus denen sich nach Harris der Reiz japanischer mittelalterlicher Kunst ergibt<sup>244</sup>.

Trotz der Festschreibung einzelner Kata, ganzer Passagen, der Musik, Kostüme und Masken im Laufe der Edo-Zeit bestanden immer genügend Variationsmöglichkeiten für die Darstellung, um den Schauspielern individuelle Gestaltung zu ermöglichen. Das bezeugen nicht nur Marginalien in den Büchern zur Kunst von vor der Mitte der Edo-Zeit, sondern auch die Vielzahl möglicher Darstellungsstile dieser Zeit, von denen zu lesen ist. Früher lebten Sarugaku-Truppen über ganz Zentraljapan verteilt, so dass sich verschiedene Stile entwickeln konnten, mehr sogar als heute namentlich bekannt sind<sup>245</sup>. Sie gingen im Lauf der Geschichte jedoch

<sup>241</sup> Vgl. KAGAYA Shinko: *Western Audiences and the Emergent Reorientation of Meiji Nō*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): *Japanese Theatre and the International Stage* (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 161–175 162–163, KOMINZ 1988 199, RIMER 1997 183.

<sup>242</sup> Vgl. HAVENS 1982 25. Mit dafür verantwortlich ist sicher das Schulwesen, vgl. erg. KOMINZ 1988 199, insbes. jedoch 10.1.

<sup>243</sup> Vgl. BLASSEN 1987 4

<sup>244</sup> Vgl. HARRIS 2006 37–38, NISHINO 2001 151, SERPER 2006, spezieller zu Monomane und Yūgen RIMER 1998 42, in 6.1.2.

<sup>245</sup> Vgl. BRANDON 1997 97–102, HASHI 1995 15; INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 64–66 für den Sarugaku-Stil der Konparu vor Zenchiku. Für diesen ist die Quellenlage besonders gut. FISHER SORGENFREI 2001 270 hebt hervor, dass Schauspieler vor der Förderung durch die Tokugawa Existenzen am Rand der Gesellschaft waren. Deren einziges Kapital bestand

in den heute so genannten Minzoku Geinō auf, sofern sie nicht in die am Hof dominierenden bekannten späteren Schulen (Kanze, Hōshō, Kongō, Konparu) integriert wurden oder verschwanden, weil sie der Konkurrenz von Laien oder höfischem Schauspiel nicht gewachsen waren<sup>246</sup>. Erst mit dem Beginn der schriftlichen Überlieferung im Sarugaku durch Zeami und seine Nachfolger setzte langsam die Herausbildung voneinander verschiedener Darstellungsstile in einem gemeinsamen Rahmen ein. Bis in die Edo-Zeit blieben die Truppen zu klein und ihre Mitglieder zu nah miteinander verwandt, um sich unabhängig von den anderen entwickeln zu können. Durch die finanzielle Sicherheit, die das Tokugawa-Shōgunat bot, schlossen sie sich jedoch nach 1600 zunehmend gegeneinander ab. Die von den Shōgunen und den Tayū vorangetriebene Standardisierung schließlich begünstigte die Entwicklung verschiedener Darstellungsstile<sup>247</sup>. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass dennoch eine „orthodoxe“ Überlieferung und Derivationen zu existieren scheinen. Der Ennen-no-Mai der Hōshō-Schule gilt gemeinhin als „orthodoxe“ Form, nachdem er im Laufe der Edo-Zeit zunehmend durch die Schulen reguliert wurde. Umso verwunderlicher muss es erscheinen, dass im Rahmen dieses Regulierungsprozesses Bewegungen neu gesetzt oder geändert wurden. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts ging das Original des Tanzes sogar verloren und wurde aus noch bekannten Elementen rekonstruiert<sup>248</sup>.

- (4) *Bühnenform*: Ebenfalls beeinflusst wurde der Darstellungsstil von der Form der Bühne, auf der die Spieler auftraten<sup>249</sup>. Deren Entwicklung habe ich jedoch in Kapitel 5 behandelt und werde sie daher hier nicht näher besprechen.

Seit dem frühen 17. Jahrhundert bestanden im Sarugaku fünf Shite- und sechs Waki-Schulen, im Kyōgen drei Shite-Schulen (Ōkura, Izumi und Sagi). Zwei Waki-Schulen, Shindō und Shundō, konnten sich nicht bis heute halten, und auch die Sagi-Schule des Kyōgen verschwand nach der Meiji-Restauration. Nachdem in den nächsten Unterkapiteln kurz die Geschichte der Truppen/Schulen nachgezeichnet werden soll, wird die Frage gestellt werden müssen, inwiefern diese das Leben und Schaffen der Spieler heute noch prägen.

---

aus ihrer Einzigartigkeit, Elementen in ihrer Darstellung, mit denen sie sich von anderen Truppen unterschieden. Diese Einzigartigkeit stellte für die Truppen – und damit jeden einzelnen Spieler – eine Lebensversicherung dar. Daher bemühten sie sich darum, das Besondere („omoshiroi“, „mezurashii“, s. 6.1.2) ihrer Truppe zu bewahren und ggf. zu erweitern, so wie bspw. Kan’ami es durch das Erlernen des Kusemai getan hat.

<sup>246</sup> Genauer wird dieser Themenkomplex in 11.1.4 465–469 behandelt.

<sup>247</sup> Vgl. BLASSEN 1987 38, RATH 2004 82ff.

<sup>248</sup> Vgl. YAMANAKA Reiko: What features distinguish *nō* from other performing arts?, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): *Nō Theatre Transversal*, München 2008, 78–85 80–82.

<sup>249</sup> Vgl. KOMINZ 1988 199. Ibid. 208–209 schildert u. a. eine Freilichtaufführung von *Nō* und *Kyōgen* auf einer Wiese. Für diese Vorstellung war es notwendig, den *Suriashi* (Gleitschritt) anzupassen, damit die Schauspieler nicht hinfielen. Dies kann nachhaltigen Einfluss auf die Bewegung haben, wenn Großereignisse wie dieses häufiger werden. Wie

### 6.3.1 Darstellung bis zu Kan'ami, Zeami und On'ami

Ohne ausreichend Film- oder Bildmaterial fällt es schwer, Bewegungen zu rekonstruieren. Mitunter sind in Quellen, schriftlich zumal und hin und wieder bebildert, zwar Kata oder Figuren, mitunter auch Sequenzen erkennbar<sup>250</sup>, aber meist bleibt es der Fantasie des Lesenden überlassen, sie zuzuordnen oder ihnen Gestalt zu geben. Selten einmal finden sich in älteren Texten Zeichnungen, die helfen, und auch diese bilden nur einen durch den Blick des Zeichners ausgewählten Moment ab – den es so nicht gegeben haben muss<sup>251</sup>. Hinzu kommt im Falle einer zunächst vorwiegend mündlich überlieferten Kunst wie dem Sarugaku – vor Zeami ohnehin mehr ein Handwerk –, dass frühe Schriften häufig revidiert wurden, noch keine Ordnung bestand und daher von Truppe zu Truppe Unterschiede in der Umsetzung zu beobachten gewesen sein dürften. Zeamis Schriften geben nur den Eindruck eines Einzelnen wieder, dessen Lehren sich, bevor sie oder auch nur seine Gründerrolle weithin akzeptiert waren, verbreiten und angenommen werden mussten. Bevor sich die Yamato-Truppen durchgesetzt hatten, bestand die Kunst des Sarugaku aus einem Sammelsurium eigener und fremder Elemente und Materialien, von denen manche so geläufig waren, dass sie von jeder Truppe verwendet wurden. Einige jedoch blieben Geheimwissen und Lehrer gaben sie nur im persönlichen oder regionalen Umfeld an ausgewählte Schüler weiter – und nur dieser Personenkreis durfte sie (um)formen und gestalten<sup>252</sup>. Bereits im 14. Jahrhundert kreierten Schauspieler keine neuen Sequenzen (Tänze) mehr ex nihilo. Stattdessen wurden Elemente bestehender Sequenzen neu miteinander oder mit denen anderer Künste kombiniert<sup>253</sup>. Frühere Texte über das Sarugaku differenzieren darüber hinaus nicht zwischen Haupt- und Hilfsspielern, so dass in den beiden Hauptmanskripttraditionen (Kamigakari in der Kanze- und der Hōshō-Schule, Shimo-gakari in der Kita-, Kongō- und Konparu-Schule) Unterschiede in der Verteilung des Gesangs auf die beteiligten Spieler auftreten, selbst wenn der Text identisch ist<sup>254</sup>. Entsprechend unterscheidet sich auch die Choreographie mitunter erheblich.

Kan'ami und Zeami hatten, obwohl beide „Vollender“ des Sarugaku genannt werden, grundlegend unterschiedliche Vorstellungen davon, wie gutes Schauspiel auszusehen habe. Während Kan'ami Zeit seines Lebens der Wanderung verpflichtet blieb und nie lange an einem Ort spielte, verbrachte sein am Hof des Shōgun aufgewachsener Sohn Zeami mehr Zeit in der Gesellschaft von Samurai,

---

SAKABA-BERBERICH 1984 210–211 beschrieben hat, ist für den Suriashi nicht vorgeschrieben, wie genau der Schauspieler den Fuß anzuheben und zu bewegen hat. Spielt ein Schauspieler häufiger auf ähnlich unebenen Böden wie einer Wiese oder einem Schulhof, wird sich sein Suriashi generell an diese Gegebenheiten anpassen und er wird ihn in seiner Form lehren. Bei KOMINZ 1988 211–212 findet sich eine lange Liste von Örtlichkeiten, an denen Kyōgen heutzutage aufgeführt wird. Nur eine von ihnen ist die Nō-Bühne, aber sie alle beeinflussen die Bewegung der Schauspieler an ihrem jeweiligen Spielort und werden früher oder später zu einer Änderung im Suriashi führen.

<sup>250</sup> Hier findet sich bspw. ein Online-Bilderarchiv der Werke Tsukioka Kōgyos (1869–1927), auf das ich zufällig gestossen bin: <http://digital.library.pitt.edu/k/kogyo/>.

<sup>251</sup> Vgl. BROWN 2001 15–16, 20, 23.

<sup>252</sup> Ursprünglich stammt diese Idee von Bethe, hier jedoch vgl. BROWN 2001 16–17.

<sup>253</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 2.

<sup>254</sup> Vgl. BROWN 2001 18, HASHI 1995 3.

deren ästhetische Vorstellungen er für „sein“ Sarugaku übernahm<sup>255</sup>. Dadurch erst wurde es zu einem kulturellen Zeichen dieser neuen politischen Führer des Landes<sup>256</sup>. Das Sarugaku Zeami war jedoch nicht mehr dasselbe wie jenes, das sein Vater für das Volk an Tempeln und Schreinen aufgeführt hatte, auch wenn er dessen Neuerungen übernahm. Zwar hatte sich das Theater des Sohns noch nicht so weit von der übrigen Bevölkerung entfernt wie spätere Formen, aber es war darauf ausgerichtet, den Schwertadel und sein Gefolge, nicht unbedingt jedoch die Bevölkerung zu unterhalten. Zeami äußert er sich im „Fūshikaden“ recht eindeutig: „Of course the basis for the success of a *sarugaku* performance depends on the presence of the nobility.“<sup>257</sup> Zeami betont aus Furcht vor dem Verlust seiner Gönner, ein guter Schauspieler müsse für jedes Publikum spielen können und hebt zugleich hervor, dass der Zuschauer, dessen Gefallen ein Schauspieler finden müsse, adelig sei<sup>258</sup>. Besonders augenfällig wird dies bei der Betonung des Yūgen im „neuen“ gegenüber der Betonung des Monomane im „alten“ Sarugaku Kan’amis. Zwar kannte dieser Yūgen bereits von den Ōmi-Truppen, bei denen es Hauptmerkmal der Darstellung war, und sah es, ebenso wie sein Sohn, als ein Spielprinzip an, das gleichberechtigt neben dem des Monomane stand, das das Spiel der Yamato-Truppen prägte<sup>259</sup>. Kan’ami, Führer der Yūzaki-Truppe, nahm es jedoch nicht in sein Spiel auf wie sein Sohn, bei dem es nach und nach das ästhetische Konzept durchdrang und zu einer der beiden Grundlagen der Hana wurde. Er bediente sich des Tanzes und der Musik sowie der Andeutung von Handlungen, deren Darstellung zu grob für die Bühne der Aristokratie gewesen wäre, um das Spiel seiner Truppe anmutiger zu gestalten und so dem Geschmack der Herrschenden anzunähern<sup>260</sup>. Thornhill vermutet, dass bei den Ōmi-Truppen Tanz und Musik eine Vorstellung auszeichneten, bei den Yamato-Truppen jedoch Erzählungen und deren dramatische Handlung<sup>261</sup>. Möglicherweise hat Kan’ami Instrumente und weitere Tänze zu größerer Bedeutung in seinen Vorstellungen verholfen. Entsprechend könnte der Tanz in der Zeit Zeamis noch bedeutend realistischer gewesen sein als heute. Zobel regt an, dass das Shiori, die Geste, mit der Weinen angedeutet wird, im 15. Jahrhundert noch in der Nachahmung des Auswischens der Augen bestanden haben könnte. Das ist freilich nur Spekulation, illustriert aber gut, welche Unterschiede zwischen dem frühen und dem späteren Sarugaku bestehen könnten<sup>262</sup>.

Kan’ami lernte den bereits mehrfach angesprochenen Kusemai, den Höhepunkt zahlreicher Nō-Stücke, bei Otozuru von den Kaga-Frauen. Bei dem Kusemai handelte es sich in der von ihm gelernten Form um eine durch einen Tanz illustrierte Ballade, Geheimwissen einiger weiblicher Darstellertruppen, das Otozuru ihm jedoch zugänglich machte. Kan’ami kürzte den Kusemai und schuf damit dramaturgisch ein neues Theater, für das sein Sohn später ästhetische Regeln fest-

---

<sup>255</sup> Vgl. RAZ 1983 86.

<sup>256</sup> Vgl. BROWN 2001 32–33.

<sup>257</sup> RIMER/YAMAZAKI 1984 14.

<sup>258</sup> Bei BENL 1953 45–48, RIMER/YAMAZAKI 1984 18–20.

<sup>259</sup> Vgl. HASHI 1995 17–19, RATH 1999 185–186.

<sup>260</sup> Bei RIMER/YAMAZAKI 1984 92–95 sowie vgl. HASHI 1995 17.

<sup>261</sup> Vgl. BARTH 1972 65, THORNHILL 1997 42.

<sup>262</sup> Vgl. ZOBEL 1987 167.

legte. Der Kusemai ist jedoch nur ein aufgrund seiner Bedeutung für das Sarugaku Kan'amis und Zeamis besonders bekanntes Element anderer Künste, das die Yūzaki-Truppe übernahm<sup>263</sup>. Sarugaku wurde durch den Kusemai lebendiger und rhythmischer. Dadurch war der Grundstein für seine Etablierung als Theater der Samurai gelegt. Der gute Ruf, den sich die Yūzaki-Truppe mit dem Kusemai erarbeitet hatte, trug schließlich zu der Einladung an den Hof des Shōgun bei, ohne den Zeamis Wirken nicht möglich gewesen wäre<sup>264</sup>. Anders als bisher üblich lebten die Hofschauspieler, zu denen die Yūzaki-Truppe zählte, nicht mehr in den Sanjō genannten Siedlungen gesellschaftlich Geächteter, sondern bei Hof<sup>265</sup>. Dies war ganz wesentlich der an den Geschmack der Samurai angepassten neuen, von Yūgen geprägten Ästhetik und der neuen Erzählweise des Sarugaku zu verdanken, deren Schöpfung ohne Kan'amis Einfügen des Kusemai nicht möglich gewesen wäre. Gemeinsam legten Vater und Sohn die Grundlagen für das spätere Nō, ohne sich jedoch einig darin zu sein, wie die Ästhetik dieser Bühnenform auszusehen habe. Kan'ami, Zeami und ihre Zeitgenossen tanzten trotz der Kürzungen übrigens immer noch einen längeren Kusemai als er heute üblich ist<sup>266</sup>.

Zeamis Schriftwerk wurde in ästhetischer Hinsicht von seinem Schwiegersohn Konparu Zenchiku fortgeführt<sup>267</sup>. Dessen ästhetisches Verständnis war streng buddhistisch geprägt. Sarugaku näherte sich in seiner Theorie rituellem Theater an, dessen höheres Ziel nicht in der Unterhaltung eines Publikums bestand, sondern darin, den Schauspieler näher an die Erleuchtung zu bringen. Entsprechend verstand er die Darstellungsprinzipien Zeamis nicht mehr als nach außen, sondern nach innen hin wirkend. Für den Zuschauer blieben die Anmut des Yūgen und die Hana unsichtbar. Zenchiku setzte Yūgen nämlich mit der Natur Buddhas (Busshō) gleich, und diese konnte das Publikum nicht erfahren außer durch eigenes Bemühen<sup>268</sup>.

Zenchiku mag geistiger Nachfolger Zeamis gewesen sein (oder heute als dieser betrachtet werden), seine buddhistisch geprägte Herangehensweise an das Sarugaku konnte sich am Hof nicht durchsetzen. Zunächst dominierte ein wilderer, mehr von Monomane geprägter Tanz unter Kanze On'ami und seinen Erben die Bühne. Zweifelsohne kommt das heute gespielte Nō den Vorstellungen Zenchikus näher als jenes, das im 15. Jahrhundert aufgeführt wurde<sup>269</sup>. On'ami spielte ein von Zeami abfällig mit „im Bauernstil“ bezeichnetes Sarugaku. Anders als das anmutige Theater, das sein Onkel geprägt hatte, zeichnete es sich durch heftige und bewegungsreiche Tänze und eine opulente Ausstattung aus, näherte sich damit dem Sarugaku an, das Kan'ami gespielt und an Zeami und dessen Bruder, den Vater On'amis, weitergegeben hatte. Zeami lehnte diese Darstellungsweise vor allem

<sup>263</sup> GEILHORN 2011 60–61 führt noch andere von den Shirabyōshi übernommene Elemente auf, weibl. Sängerinnen und Musikerinnen, deren Vorstellungen ebenfalls von anmutigen Tänzen begleitet waren. Zu dem Ursprung des Kusemai und seiner Einarbeitung ins Sarugaku vgl. HARRIS 2006, 89–90, INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 86, ZOBEL 1987 124.

<sup>264</sup> Vgl. HASHI 1995 15–17.

<sup>265</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 79–81 zu dem Sozialstatus der Schauspieler.

<sup>266</sup> Vgl. GEILHORN 2011 60.

<sup>267</sup> Hierzu hat PINNINGTON 1997 ausführlich gearbeitet.

<sup>268</sup> Vgl. THORNHILL 1997 46–49. Hierzu a. ORTOLANI 2001 125–126, 130–131.

<sup>269</sup> Vgl. PINNINGTON 1997 218–219, THORNHILL 1997 55.

später in seinem Leben ab<sup>270</sup>. On'ami schuf mit „seinem“ Sarugaku jedoch nichts Neues. Choreographie, Kostüme und Ausstattung konnte er dem Sarugaku anderer Truppen oder seines Vaters nachempfinden. Stattdessen komponierte er Musik für den Gesang und besetzte das Orchester neu<sup>271</sup>.

### **6.3.2 Konkurrenz unter den Sarugaku-Truppen bis zu den Tokugawa**

Bis in das späte 16. Jahrhundert blieb die Darstellung der Truppen weniger spezifisch. Spieler der einen konnten daher problemlos mit Spielern einer anderen auftreten, Schüler unterrichten oder Kostüme und Masken leihen<sup>272</sup>. Kanze Sōsetsu und die Tayū der anderen Yamato-Truppen waren nämlich ebenso wie die Generationen vor ihnen eng miteinander verwandt. Sein Bruder führte die Hōshō, sein Cousin die Kongō und andere Familienmitglieder dominierten andere Truppen. Durch die das 15. und 16. Jahrhundert prägende Heiratspolitik der Sarugaku-Künstler der Hofschauspieltruppen schloss sich das Yamato-Sarugaku gegen andere Formen ab und gewährleistete zugleich seine künstlerische Integrität, indem sie den Erhalt sämtlicher Geheimnisse absicherte. In einer Zeit, in der das Leben als Wanderer gefährlich und der Konkurrenzdruck durch andere Sarugaku-Spieler sehr groß war, bildete dieser Schulterchluss den besten Schutz und die Grundlage, auf der sie gemeinsam auftreten konnten. Seit die Ashikaga-Shōgun die höfischen Schauspieltruppen nicht mehr finanzieren konnten, standen sie bis zu deren Integration in die Kanze-Truppe beispielsweise geeint gegen die Truppen aus Hie, deren Beliebtheit gemeinsam mit der eigenen im 15. Jahrhundert zugenommen hatte. Auch nach der Reichseinigung unter Tokugawa Ieyasu und seinem Nachfolger blieben Heiraten unter den Mitgliedern verschiedener Schulen noch einige Jahrzehnte hindurch üblich. Das Yamato-Sarugaku zeigte sich nur wenige Generationen nach Zeami daher noch jung und gefestigt. Relevante Unterschiede in der Darstellung oder deren Deutung manifestierten sich zunächst kaum. Zwischen den Yamato-Truppen ergab sich nur anfangs und später unter den Tokugawa Konkurrenz, die die Entwicklung von eigenständigen Varianten in Lehre und Spielweise beförderte. Zumindest in dem um 1590 wohl von Kanze Sōsetsu kompilierten „Hachijō Kadensho“ über das Sarugaku lassen sich (noch) keine klaren Grenzen zwischen den Spielweisen erkennen. Heutzutage hingegen ist es bedeutend schwieriger, Mitglieder verschiedener Schulen gemeinsam auf eine Bühne zu bringen, denn die Choreographie einzelner Stücke, Kostüme, Maskegebrauch, Gesang und sogar der Inhalt haben sich jeweils anders entwickelt<sup>273</sup>.

Manche Laienspieler standen ebenfalls in Konkurrenz zu den Hofschauspielern. Sie hatten in der Regel keine langjährige Ausbildung genossen, sondern waren häufig Angehörige des Adels oder Samurai, die später in ihrem Leben bei einem Sarugaku-Meister gelernt oder sich die Kata von der Bühne abgeschaut hatten. Da das Sarugaku der Hofschauspieltruppen das Theater der Samurai war und diese im Japan des 15./16. Jahrhunderts politisch und militärisch den Ton angaben, zog es Begeisterte aus der ganzen Gesellschaft an. Von diesen Begeis-

---

<sup>270</sup> Vgl. BLASSEN 1987 37, INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 94.

<sup>271</sup> Vgl. 7.2.

<sup>272</sup> Vgl. RATH 1999 180–181.

<sup>273</sup> Vgl. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 104, RATH 2004 92–93.

terten wurde jedoch nicht nur das Sarugaku des Hofes gespielt. Sie mischten es mit anderen Künsten, wie es ihnen gefiel. Diese Haltung (und Praxis) war nicht grundlegend neu. In der Heian-Zeit unterhielt der Gastgeber seine Gäste mit Gedichten, im 16. Jahrhundert spielte er für sie Theater<sup>274</sup>.

Mitunter bis in das 20. Jahrhundert überdauerten diese meist unter dem Begriff „Tesarugaku“ subsumierten Theaterkünste die Repressionen seitens der Sarugaku-Truppen des Bakufu. Aus ihnen ging auch die Kita-Schule hervor, deren Tanz Tokugawa Iemitsu (1604–1651) so authentisch und erfrischend erschien, dass er sie in den Rang einer der Hofschauspieltruppen erhob und den Meistern der anderen Truppen befahl, bei den Kita zu lernen (siehe 11.1). Sie besteht bis heute als kleine, aber eigenständige und der Moderne vergleichsweise offen gegenüberstehende Schule fort.

Begriffliche Unterschiede dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass es schwer fällt, im Nachhinein eine klare Grenze zwischen Sarugaku und Tesarugaku zu ziehen. Gemeinhin wird nur das Sarugaku des Bakufu Sarugaku (oder bereits Nō) genannt, aber die Autoren von Quellen drücken sich häufig nicht so eindeutig aus wie Forscher oder Spieler heute, denn damals bestand außer für die Mitglieder der alten Hofschauspieltruppen keine Notwendigkeit für eine Unterscheidung nach allgemeingültigen Kriterien. Stattdessen wurde in den Augen der Zeitgenossen die Kunst sowohl von höfischen wie privaten Truppen gepflegt. Strenggenommen waren Männer wie Toyotomi Hideyoshi und Tokugawa Ieyase Tesarugaku-Spieler, obwohl sie die Kunst, die sie liebten, prägten und mit ihrem Spiel den Grundstein für das Sarugaku der Edo-Zeit legten, nicht zuletzt, indem sie Bühnen oder den Rahmen einer Vorstellung vorgaben<sup>275</sup>. Eine Unterscheidung in professionelle und nicht professionelle Schauspieler bestand damals nicht. Im 16. Jahrhundert war der Besitz geheimer und die Anfertigung neuer Schriften darüber hinaus nicht mehr alleiniges Privileg der Tayū bereits bei Hof etablierter Truppen. Die Autoren neuer Stücke und Katazuke konnten durchaus noch Schüler oder einfach nur gute Kenner der Kunst sein<sup>276</sup>. Dies brachte nicht nur ein sich in den Folgejahrhunderten verfeinerndes Geschäftsmodell der Truppen (und späteren Schulen) mit sich, sondern auch eine breite Bekanntheit der Formen und Figuren des Sarugaku, auf deren Grundlage mit der Verfeinerung der Ästhetik begonnen werden konnte.

### **6.3.3 Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den Tanz- und Darstellungs-traditionen der Nō- und Kyōgen-Schulen nach der Restauration**

Der Fokus der modernen Nō-Forschung hat sich heute von der traditionellen Bühne auf die neuen, seit den 1950er Jahren geschriebenen und inszenierten Stücke (Shinsaku und Fukkyoku) verschoben. Mangels einer Definition für Shinsaku (siehe 9.3) beschäftigen sich manche mitunter mit Shingeki, in denen ästhetische Elemente aus Nō und Kyōgen verwendet werden. Diese nehmen sie (und ihr Publikum) nicht selten als Shinsaku wahr. Sie ziehen ihre Berechtigung dazu in der Regel aus der Verwendung von Kata (oder Kihon no Kata) oder anderen Ästhetik-

<sup>274</sup> Historische Schilderungen des Sarugaku bis in die Edo-Zeit finden sich in 10.2.1 361–373 und in 11.1.1 bis 11.1.2.

<sup>275</sup> Vgl. BROWN 2001 126.

<sup>276</sup> Vgl. RATH 2004 84.

Prinzipien (nicht selten einfach den Masken, Kostümen oder der Sprache). Aus den Kata oder Kihon no Kata wird eine neue Choreographie zusammengesetzt, um den Text moderner Autoren zu illustrieren. Ob Zuschauer ein Stück jedoch als traditionell wahrnehmen oder nicht, hängt nicht zuletzt mit der Souveränität und Haltung der Schauspieler zusammen, mit der sie sich durch Shinsaku oder Fukkyoku bewegen. Darüber hinaus beeinflussen das Design von Masken, Kostümen und Handrequisiten sowie die Nutzung des Bühnenraums das Urteil des Publikums, so dass es am Ende ein Gemisch aus allen diesen Elementen ist, das darüber entscheidet, ob ein Shinsaku (oder Shingeki) auch als solches erkannt wird oder nicht<sup>277</sup>. Kanze Hisaos Suche nach der „Essenz“ des Nō führt seine Nachfolger heute über Shinsaku oder Fukkyoku. Denn nirgends sonst zeigt sich so deutlich, was das Publikum mit Nō/Kyōgen verbindet – und was nicht. Trotz des (in der Regel nicht unangebrachten) Lobes und der Begeisterung seitens der Forschung für dieses „neue“ Nō/Kyōgen bleibt jedoch zu bedenken, dass in den bei Weitem meisten dieser Stücke keine neuen Kata/Kihon no Kata verwendet werden. Choreographen setzen neue Bewegungsabfolgen und Tänze vielmehr aus den bestehenden zusammen, mitunter sogar bereits aus anderen Stücken bekannten Kombinationen. An dieser Stelle möchte ich daran erinnern, dass die Form und Durchführung mancher Kata/Kihon no Kata seit jeher variabel geblieben ist<sup>278</sup>. Spieler haben sie schon immer dazu genutzt, um Tanz- oder Textabschnitte hervorzuheben. Sie können gedehnt oder gestrafft, mitunter sogar übersprungen werden – solange das Orchester mitspielt.

### Nō

Umewaka Minoru I. und seine Zeitgenossen spielten nach 1868 das Sarugaku der späten Edo-Zeit, nicht das des 15. Jahrhunderts. Dass dieses die 466 Jahre seit „Fūshikaden“ unbeschadet und unverändert überstanden haben könnte, stand für sie und diejenigen, die die Erhebung des Nō zu einem japanischen Nationaltheater betrieben, schon aus Prinzip außer Frage. Sie lagen in gewisser Weise sogar richtig, denn die direkte mündliche Überlieferung der Geheimnisse von einem Vorgänger an seinen Nachfolger (Unvermittelte Überlieferungskette) war nur in wenigen Fällen abgerissen oder für einige Jahre oder Jahrzehnte unterbrochen worden. Daher konnte Nōgaku in dieser Hinsicht in der Tat auf eine ungefähr fünf Jahrhunderte alte Tradition zurückblicken. Zwar hatte es sich in dieser Zeit durchaus gewandelt, aber die indirekte mündliche Überlieferung der Geheimnisse von einem Meister an einen Schüler (Vermittelte Überlieferungskette) war nie abgerissen. Zu jeder Zeit fanden sich Schüler, bereit, kritiklos nachzuzahlen, was ihre Lehrer vorsangen und -spielten. Zwangsweise wandelten sich bei diesem Prozess mehrere Elemente der Kunst. Sie waren zumeist, aber nicht immer, äußerlich. Kanze Hisao und andere beschrieben demgegenüber ihrer Meinung nach über die Zeiten unveränderte Elemente der Kunst mit dem Begriff „Essenz“. Ähnlich wie Kanze Motoakira und befreundete Kokugaku-Gelehrte rund 200 Jahre vor ihnen bemühten sie sich darum, ihre Kunst wieder zu ihren muromachi-zeitlichen Ursprüngen zurückzuführen, indem sie in der Geschichte nach Hinweisen auf diese „Essenz“ suchten. Zwar setzten sie es sich zum Ziel, das Sarugaku Zeamis neu zu

<sup>277</sup> Vgl. ODA 2008 101–102.

<sup>278</sup> Vgl. u. a. KANZE 1971 188f.



beleben, aber sie waren sich zugleich bewusst, dass das nie gelingen würde. Hisao suchte daher nicht nur in Japan, sondern auch in Europa nach dieser „Essenz“ des Theaters und glaubte, sie im griechischen Theater der Antike finden zu können. Seine Erfahrungen mit Experimenten jenseits seiner Kunst formte er im Laufe seines Lebens auf der Grundlage dessen, was er bei seinem Großvater gelernt hatte, zu „seinem“ modernen Nō. Beispielsweise verringerte er die Spielgeschwindigkeit, obwohl die Spieldauer vom Sarugaku Zeami in den 1970er Jahren bereits bekannt war. Seiner Meinung nach konnte die Schönheit des Nō jedoch nur bei langsamer Darstellung wahrgenommen werden<sup>279</sup>. Kanze Hisao ist ein gutes Beispiel für den Reformen, dessen Bemühen sich zwar letztlich positiv auswirkt, aber sein Ziel verfehlt. Seine Leistung für das Nō der 1960er bis 1970er Jahre bleibt bestehen, seine Experimente und Forschungen haben die Schulen dem Sarugaku Zeami jedoch keinen Schritt näher gebracht.

Bemerkenswerte Unterschiede tun sich jedoch nicht nur zwischen dem Sarugaku um das Jahr 1400 und dem Nō der Nachkriegszeit auf. Brandon schreibt:

„Compared to the highly introspective performances of today [1997], the *nō* of sixty or seventy years ago seems rather external, in the sense that all of the meaning appears directly in the actor's body.“<sup>280</sup>

Hierbei bezieht er sich auf Filmaufnahmen, die Ejima Ihei und Nogami Toyochirō in den 1920er und 1930er Jahren anfertigten. Sie können an der Hōsei Universität in Tōkyō angesehen werden und zeigen, dass Spieler sich damals merklich anders als heute bewegt haben. Hisaos Bruder Hideo schilderte 1970 mithilfe von Fotografien, dass das Spiel kurz nach 1900 maskuliner, kraftvoller war als das der Nachkriegszeit. Seiner Meinung nach lag dies an der Entritualisierung der Bühne, der er mit Skepsis begegnete. Besonders gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts inszenierte die Meiji-Regierung (sowie die Forscher dieser Zeit) Nōgaku als ein von der Mystik des „alten Japan“ erfülltes rituelles Theater, durch das die von Mythen durchwobene japanische Vergangenheit mit der Gegenwart sprach. Spätestens in der Nachkriegszeit wurde die Bühne jedoch wieder profaniert, indem sie Gegenstand seriöser Forschung wurde. Der „Naturalismus“, der das Nō ergriffen hatte, war für Kanze Hideo daher ein Anzeichen für den künstlerischen Verfall<sup>281</sup>.

An den Beispielen von Umewaka Minoru I. Meiji-Nō der 1880er Jahre, von den Taishō-Nō der 1920er und 1930er Jahre und Kanze Hisaos Nō habe ich Brandon bestätigt und gezeigt, dass selbst über einen Zeitraum von kaum einem Jahrhundert Unterschiede zwischen den Darstellungsweisen nicht nur einiger Schauspieler, sondern der ganzen Kunst bestehen. Der Standardisierung der späten Edo-Zeit zum Trotz verharret das Nō nicht in der Form, die Kanze Motoakira und seine Zeitgenossen ihm hatten geben wollen. Mit jeder neuen Generation vermitteln Lehrer Variationen gelernter Bewegungsabläufe an ihre Schüler. Diese stehen in Zusammenhang mit dem Geschmack der Zeit, in der der Lehrer groß geworden ist und zu seinem eigenen Stil gefunden hat. Zwar beanspruchten Kanze Hisao und

<sup>279</sup> Bis hierher vgl. NAGAO 1997 117–120. RIMER 1998 40 schreibt allgem. zu dem Wandel künstlerischer Standards.

<sup>280</sup> BRANDON 1997 106.

<sup>281</sup> Vgl. KANZE 1971 190r.–191l.

Kanze Motoakira ausdrücklich, das Sarugaku Zeamis spielen oder zumindest erreichen zu wollen, beide nutzten den Namen des Gründers ihrer Kunst jedoch lediglich als ein Mittel zur Legitimation von Veränderungen nach eigenem Geschmack.

### **Kyōgen**

Unterschiede im Ansehen der Kyōgenkata vor und nach dem Asiatisch-Pazifischen Krieg lassen sich an dem Darstellungsstil zweier herausragender Spieler aufzeigen: Nomura Manzō V. (1862–1938) und sein Sohn Nomura Manzō VI. (1898–1978). Manzō V. spielte eine neben ihrer Schwestergattung lediglich geduldete, allgemein jedoch mit Geringschätzung bedachte Kunst. Seine Darstellung war daher aufdringlich und albern, wie es seine Zuschauer von Kyōgenkata erwarteten. Manzō VI. hingegen empfand das als zu grob. Seiner Meinung nach war das Kyōgen ebenso eine Kunstform wie das Nō, das diesem ästhetisch näher stand als bis 1945/1950 angenommen. Daher pflegte er einen verfeinerten, kunstfertigen Stil, der deutlich abstrakter wirkte als der seines Vaters, auf den er herabblickte. Manzōs V. Ziel scheint es gewesen zu sein, seine Zuschauer zum Lachen zu bringen, das seines Sohnes, deren Erwartungen an gepflegte Unterhaltung zu erfüllen<sup>282</sup>.

Mehr noch als im Nō zeigt sich im Kyōgen der Erfolg oder Misserfolg einer Vorstellung an der Reaktion des Publikums<sup>283</sup>. Wie sich diese Reaktionen äußern sollen, ist von den Erwartungen der Schauspieler und der Zuschauer gleichermaßen abhängig. Den Spielern muss bewusst sein, dass der Humor der Edo-Zeit, den die kanonischen Stücke transportieren, nicht der Humor des Publikums der Gegenwart ist. Das erfordert es, das Spiel immer wieder anzupassen, denn die Handlung und die Texte stehen mehr oder weniger unveränderlich fest. Tarōkaja wird von seinem Herrn in die Stadt geschickt werden, um den Wert des Geldes zu ermitteln. Nur über das Wie kann der Spieler eine Entscheidung treffen. Der Zuschauer indes muss in der Lage sein, diese in die Ästhetik und Geschichte des Kyōgen einzuordnen, sonst kann er der Handlung oder dem Spiel möglicherweise nicht folgen. Doch nicht nur Fähigkeiten und Kenntnisse von Spieler und Zuschauer beeinflussen den Eindruck, den die Vorstellung hinterlässt, sondern auch die Aufführungsumstände, insbesondere Spielort, Blick auf die Bühne und Tageszeit, sowie Nō und Kyōgen vor und nach ihnen, sofern sie in ein Programm eingebunden ist. Bei jeder Vorstellung müssen die Spieler darüber hinaus neu erproben, wie sie den Abend gelingen lassen können, ihre Spielweise an ihre jeweiligen Zuschauer und deren Vorlieben anpassen. Denn die Erwartungen an ein gutes Kyōgen sind grundlegend andere als an ein gutes Nō, der Aspekt der Unterhaltung tritt stärker hervor. Kyōgen zwischen zwei Nō werden dabei in der Regel getragener gespielt und stehen in einem Kontrast zu den Nō, in einem Kyōgen-Programm hingegen kann freier aus dem Kanon gewählt und lockerer gespielt werden<sup>284</sup>.

Zwar kennt das Kyōgen keinen Hauptspieler wie das Nō, jedoch können Shite, Ado und andere Spieler auf der Bühne als aktive und passive Spieler anhand ihres

<sup>282</sup> Vgl. NOMURA 1997 177–178.

<sup>283</sup> Vgl. KUZEL 2007 207.

<sup>284</sup> Vgl. BRANDON 1997 159, RIMER 1997 183, 184. RAZ 1983 243 hingegen schreibt zu der Sinn-suche des traditionellen Theaters in der modernen Gesellschaft allem.

Textanteils, ihrer Kostüme, der Requisiten und Positionierung auf der Bühne erkannt werden<sup>285</sup>. Beispielsweise kann der Shite leicht nach vorne versetzt positioniert sein oder, wie in „Bōshibari“ [13], durch den Stab auf seinen Schultern breiter und damit dominanter inszeniert sein als der Ado. Zumindest in der Regel hebt sich also ein Akteur (Shite) vor den anderen Spieler ab, der sich im Gespräch (oder der Handlung) federführend (bei Stücken, in denen beide Dienerrollen vorkommen, ist das häufig Tarōkaja) und im Bühnengeschehen präsenter zeigt als der Reaktor (Ado). Serper hat festgestellt, dass das Kyōgen insgesamt ärmer an Gegensätzen ist als das Nō<sup>286</sup>.

Shinsaku Kyōgen spielen mit den Bühnenkonventionen, müssen sich jedoch ebenso an den Sehgewohnheiten des Publikums orientieren wie Shinsaku Nō. Weil die Klagen der Tiergeister in „Mutsugorō“ beispielsweise zu ernst für das Kyōgen waren, trugen die Spieler Nō-Masken und tanzten und sangen wie im Nō, so dass ein Kyōgen mit einem Ainō entstand – zumal Nō-Shitekata die Tiergeister spielten. Für gewöhnlich werden Nō von Aikyōgen unterbrochen, um sie aufzulockern oder dem Nō-Shite die Verwandlung in den Nochijite zu ermöglichen, das Ainō ist also ein Spiel mit der Konvention, aber zugleich stellt es eine Konzession an die Sehgewohnheiten des Publikums dar, das im Kyōgen keine ernsten Szenen erwartet – und für die Kyōgen-Spieler keine Kyōgen-Kata oder Kihon no Kata kennen. Bei der Inszenierung der Super-Kyōgen Umehara Takeshis sollen außerdem einige Nō-Kata abgewandelt und eingebaut worden sein<sup>287</sup>. Das ist insofern erstaunlich, als das Kyōgen insgesamt mehr (Kihon no) Kata (und Kyōgen-Kata) kennt als seine Schwesterkunst<sup>288</sup>.

Ähnlich wie bei Shinsaku Nō tendieren Autoren von Shinsaku Kyōgen dazu, dem Sprachduktus kanonischer Stücke zu folgen, jedoch nach und nach modernere Sprache (Slang, modernes Japanisch, Fremdsprachen) zu benutzen und so die Texte verständlicher für heutige Zuschauer zu gestalten<sup>289</sup>. Weder dies noch der Schnitt von Kostümen und neue Masken wirken sich jedoch auf den Darstellungsstil aus. Zum einen orientieren sich Neuerungen nach wie vor an älteren Vorlagen, zum anderen fallen sie, ähnlich wie im Nō, so marginal aus, dass sie die allgemeine Form der Bewegung (sogar die Mimik) nur unerheblich beeinträchtigen.

---

<sup>285</sup> Zu diesen schreiben bspw. HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 112–118; ansonsten vgl. Text und Fnn. in 11.1.7.

<sup>286</sup> Vgl. SERPER 2006 152–153; zu der Konvention der Gegensätze s. 6.1.4 bis 6.1.5.

<sup>287</sup> Vgl. SALZ, Jonah: *Super-kyōgen: Radically Traditional Utopian Comedies*, in: JORTNER, David/McDONALD, Keiko/WETMORE, Kevin J. Jr. (Hrsgg.): *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lanham u. a. 2006, 123–148 127.

<sup>288</sup> Vgl. HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 110–111. Zu der Differenzierung zw. Kata und Kihon no Kata im Kyōgen s. 6.1.2 139–141.

<sup>289</sup> Vgl. SALZ 2006 127.

#### 6.4 KULTURKONTAKTE ZWISCHEN JAPAN UND DEM REST DER WELT UND IHRE BEEINFLUSSUNG DER BÜHNENBEWEGUNG IN NŌ UND KYŌGEN

Bedauerlicherweise war der Einfluss des westlichen Theaters auf die Kata nach der Meiji-Restauration noch nicht Gegenstand der deutsch- oder englischsprachigen Forschung. Meiner Einschätzung nach kann der Kontakt mit ausländischen Besuchern Änderungen oder Anpassungen erfordert haben, beispielsweise, um deren (angenommene) Erwartungen an die zur Präsentation gebrachte japanische kulturelle Vergangenheit zu erfüllen oder ihnen das Verständnis zu erleichtern. Denn welche Stücke „repräsentativ“ für Japan sind und welche nicht, muss auf der Grundlage der Einschätzungen derjenigen geschehen, vor denen Japan repräsentiert werden soll sowie den Annahmen der Präsentierenden über diese Einschätzungen. Hieraus folgt für die Schulen bis heute, dass nur eine kleine Zahl der im Repertoire befindlichen Stücke im Ausland oder speziell für Ausländer aufgeführt werden, nämlich solche, zu denen der Zugang einfach erscheint oder denen ein repräsentativ geeigneter „japanischer“ Charakter zugesprochen wird. Spieler gestalten sie dann anders (ab Seite 189).

Ebenfalls geringe Beachtung fand bislang das Engagement jesuitischer Missionare in dem Sarugaku der Hofschauspieltruppen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sie befanden sich mehrere Jahrzehnte an den Schaltstellen der Macht im Japan der Sengoku-Zeit, insbesondere im Gefolge Oda Nobunagas und bis in das frühe 17. Jahrhundert in den Daimyaten von Kyūshū. Doch nicht nur ihre Präsenz könnte sich auf das Sarugaku ausgewirkt haben, sie selbst unternahmen Versuche, Sarugaku zu inszenieren, um Shōgun und Daimyō mithilfe der Bühne zu konvertieren. Zwar blieb der Rahmen, in dem sie tätig wurden, bis zuletzt bescheiden, doch es ist nicht auszuschließen, dass sich Spuren ihrer ästhetischen Vorstellungen in den Kata des 16. und 17. Jahrhunderts oder sogar heute noch finden lassen. Immerhin beeinflussten Missionare und andere Besucher aus Europa bis spät in das 17. Jahrhundert die wandernden Schaukünste – zu denen Varianten von Sarugaku zu zählen sind. Leims schreibt, chinesische und portugiesische Kleidung habe dem japanischen Gaukelvolk dazu gedient, ihre Schaustellungen bekannter zu machen – lange nach der Vertreibung der Europäer aus fast<sup>290</sup> ganz Japan<sup>291</sup>. Mit dieser jedoch endete vorerst der Einfluss der Europäer auf die Hofkünste und setzte erst mit der Öffnung des Landes 1853 zögerlich wieder ein.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts regte sich zunächst nur bei einigen intellektuellen Interesse an dem Theater des Westens. Ihnen, allen voran Tsubouchi Shōyō (1859–1935)<sup>292</sup>, schien das japanische Theater in der Schlussfolgerung rückständig zu sein und sie sprachen sich dafür aus, ein modernes japanisches Theater

---

<sup>290</sup> Bei Nagasaki existiert auch heute noch die künstliche Insel Deshima, auf der bis weit in das 19. Jahrhundert ein Kontor der niederländischen Ostindien-Kompanie untergebracht war.

<sup>291</sup> Vgl. LEIMS 1990 185–186, allgem. JANSEN 2000 72ff.

<sup>292</sup> Tsubouchi Shōyō betrachtete das Nōgaku als museale Kunst und machte sich für die Erneuerung des japanischen Theaters aus dem Kabuki heraus stark. Zunächst plante er nicht, dieses auf der Grundlage westlichen Theaters gänzlich neu zu schaffen. Später (nach 1906) wurde er neben Osanai Kaoru (1881–1928) zu einer der Gründerfiguren des Shingeki, vgl. ORTOLANI 1995 244–246.

zu schaffen. Bereits in der Frage, wie dies zu erreichen sei, waren sie sich jedoch uneins, so dass es noch Jahrzehnte dauerte, bis mit dem Shinpageki und dem Shingeki zwei längerfristig bestehende moderne japanische Theaterformen geschaffen werden konnten<sup>293</sup>. Von denjenigen, die sich anfangs dafür eingesetzt hatten, waren nur wenige an dieser kleinen Revolution beteiligt. Bis auf sie blieb der theatrale Horizont auf die japanischen Inseln beschränkt. Theatermacher aus Europa hingegen interessierten sich für asiatisches Theater allgemein, auf der Suche nach der „Essenz der Theatralität“, nach einer neuen „Form“ ihres eigenen Theaters<sup>294</sup>. Begegnungen zwischen ihnen und dem Nōgaku, sofern sie denn abseits von Reise- und Erlebnisberichten stattfanden, waren geprägt von Neugier, aber auch Engstirnigkeit (und Ignoranz). Sie suchten nach Freiheit und Natürlichkeit im Theater, die sie in der Heimat nicht fanden und ließen sich von dem, was sie in China und Japan sahen, inspirieren, ohne es jedoch verstehen zu wollen<sup>295</sup>.

Dieses Missverhältnis im gegenseitigen Interesse änderte sich in der Nachkriegszeit – zumindest im modernen japanischen Theater – und es begann eine Phase intensiven Austauschs, den zunächst die japanische Seite dominierte. Da westlich orientiertes Theater nicht mehr als kaiser- oder regime-feindlich galt, blühten Shingeki und ab den 1960er Jahren Angura auf<sup>296</sup> – und Nō/Kyōgen-Spieler begannen, ihre Kunst mit nicht-japanischen Theaterformen zu vergleichen. Denn mit dem Kriegsende hatten auch Schutz und Finanzierung durch die Elite des alten Kaiserreichs geendet. Zudem erschienen mit den neuen Unterhaltungsmedien wie Fernsehen und Radio ab den 1950ern neue Konkurrenten (insgesamt siehe 10.2, 10.4 sowie zur Finanzierung 11.4). Finanziell standen die Schulen nach dem Krieg am Abgrund und suchten nicht nur nach einem Publikum, sondern auch nach sich selbst. Manche, wie Kanze Hideo, sprachen sich dafür aus, nicht mehr darauf zu beharren, die Tradition zu wahren, sondern Kunst zu schaffen, Theater zu spielen und sich der Moderne zu öffnen<sup>297</sup>. Er verließ das Nō schließlich für über 20 Jahre und spielte Shingeki. Andere bemühten sich in Experimenten darum, herauszufinden, was Nō und Kyōgen von anderen Theaterformen unterschied<sup>298</sup>. Wiederum andere sammelten Erfahrungen auf den Bühnen anderer Länder und bereisten die Welt. Seitdem 1954 eine Nō-Truppe auf der Biennale in Venedig gespielt hatte<sup>299</sup>, stellten sich immer wieder Spieler der Herausforderung, vor einem Publikum zu spielen, das größtenteils noch nie in seinem Leben mit der japanischen Kultur oder auch nur dem japanischen Theater in Berührung gekommen war – außer in Büchern, im Fernsehen oder in den Erzählungen anderer. Sie

<sup>293</sup> Nachzulesen bei ORTOLANI 1995 233ff.

<sup>294</sup> Vgl. RATH 2004 227. Mehr findet sich darüber hinaus bei BRANDON 1989.

<sup>295</sup> Besonders ausführlich hierzu ZUGSCHWERT, Tanja: „But happily the Nō are not yet dead.“ Die Rezeption des japanischen Nō im westlichen Theater. Eine diskursanalytische Untersuchung, Diss. München 2007.

<sup>296</sup> Shinpageki hingegen hatte seinen Zenit bereits im frühen 20. Jahrhundert überschritten.

<sup>297</sup> Vgl. KANZE 1971 190r.

<sup>298</sup> Eines der sicher interessantesten Experimente, „Taka no Izumi“ („Die Quelle des Falken“) wird auf 9.3.4 323 ausführlicher behandelt. „Taka no Izumi“ ist das Stück „Izumi“ („Die Quelle“), das von William B. Yeats adaptiert und später von Yokomichi Mario erneut in das Japanische adaptiert wurde; mehr findet sich bei YAMANAKA 2008 83.

<sup>299</sup> Kyōgenkata traten damals keine auf, denn die Schulen konnten nicht genug Geld für den Flug sammeln.

wirkten als kulturelle Botschafter ihrer Heimat und nahmen die Erfahrungen, die sie in den fremden Ländern gemacht hatten, mit sich zurück nach Japan. Mit einem neuen Publikum konfrontiert zu sein, das den theatralen Code von Nō und Kyōgen aus Mangel an Vorkenntnissen nicht verstehen konnte – oder seinen Zeichen eine je ganz andere Bedeutung beimaß – war für die meisten Spieler vollkommen neu. Sie versuchten jedoch, sich darauf einzulassen und änderten ihr Spiel entsprechend. Rimer schreibt von einer Aufführung von „Tsuchigumo“ [114] im Rahmen der Ausstellung „Japan: The Shaping of Daimyō Cultur“ in der Nationalgalerie von Washington im Herbst 1988: Netze aus Papier seien geworfen worden, zahlreich wie es in Japan nie denkbar gewesen wäre, und häufiger. Die Spieler folgten bei dieser Vorstellung nicht strikt dem Kanon, sie stellten sich auf ein neues, ungebildetes Publikum ein und sorgten dafür, dass sie einen bleibenden Eindruck hinterließen<sup>300</sup>. Dieses Beispiel zeigt, zu welchen Variationen bei den Bühnenkonventionen Nō-Spieler bereit und fähig sind, wenn es geboten scheint. Dennoch wäre es falsch, von den Auslandstourneen einzelner Truppen auf ihre Inszenierungen in Japan zurückschließen zu wollen. Reisen dienen dazu, Erfahrungen zu sammeln, nicht dazu zu experimentieren, was auf den japanischen Bühnen gespielt werden könnte und was nicht. Denn die Spieler wissen, dass das jeweilige Publikum zu unterschiedlich ist. Zumindest jedoch beeinflusst die Begegnung mit einem westlichen (und nicht oder nur wenig vorgebildeten) Publikum die Schauspieler und ihre Sicht auf ihre Kunst<sup>301</sup>.

## 6.5 SCHNELLES SARUGAKU, LANGSAMES SARUGAKU – WISSENSWERTES ZUR SPIELGESCHWINDIGKEIT

Bis heute hat sich die Spieldauer des Sarugaku in den sechs Jahrhunderten seit „Fūshikaden“ insgesamt ungefähr verdoppelt. Noch in den 1960er Jahren zeigten sich insbesondere westliche Forscher davon überzeugt, Nō müsse langsam gespielt werden<sup>302</sup>. Schneller gespieltes Theater war für sie Ausdruck eines archaischen oder zumindest künstlerisch geringerwertigen Theaters<sup>303</sup>. Mittlerweile gehen sie jedoch davon aus, dass sich die Geschwindigkeit, in der Sarugaku gespielt wurde, seit Beginn der Edo-Zeit mehr oder weniger kontinuierlich verringert hat<sup>304</sup>. Heute kann als sicher gelten, dass eine Kata im 14. oder 15. Jahrhundert noch nicht das Gewicht besaß, das ihr heute beigemessen wird, denn Stücke dauerten nicht länger

<sup>300</sup> Vgl. RIMER 1997 185.

<sup>301</sup> Bedauerlicherweise führt nicht einmal THORNBURY, Barbara E.: *Performing Arts as Cultural Ambassadors Abroad*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): *Japanese Theatre and the International Stage* (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 213–228 218 aus, worin dieser „Einfluss“ genau bestanden haben mag, abgesehen von einem gewissen Stolz, dass der Kunst jenseits von Japan aufgeschlossen und interessiert begegnet wurde, den Schrecken des Krieges zum Trotz.

<sup>302</sup> Kanze Hisao verringerte das Tempo ebenfalls, s. 6.3.3 184–186.

<sup>303</sup> ARNOTT 1969 59 nennt leider keine Namen.

<sup>304</sup> Vgl. COLDIRON 2004 133, KEENE 1990 (1966) 21. Falsch liegen übrigens BANU 1986 40 und alle Forscher, die seiner Annahme folgen, die Kostüme seien schwerer geworden und das Spiel daher langsamer. 8.2.1 führt aus, weshalb Kostüme nicht so schwer sind, wie sie aussehen.

als um die 40 Minuten. Für Detailbetrachtungen blieb daher kaum Zeit<sup>305</sup>. Diese geringe Spieldauer steht jedoch im Kontrast zu den sehr langen Vorstellungen in der späten Edo-Zeit und den 1980er Jahren, als einzelne Stücke mitunter über zwei Stunden in Anspruch nahmen. Arnott erklärt, Schuld an dem geringen Tempo des Nō sei die Festschreibung von Techniken und Stücken. Später sei noch die Ehrfurcht hinzugekommen, mit der Japaner dem Erbe ihrer Väter begegnen. Richtig ist sicher, dass die Standardisierung in Sarugaku und Kyōgen das bestehende Repertoire an Kata und Stücken mehr oder weniger festigte und dadurch die Kreativität junger Spieler hinsichtlich der Einbringung neuer Elemente gehemmt hat. Spieler und Zuschauer gleichermaßen begannen daher, bekannten Techniken immer mehr Beachtung zu schenken. Sie maßen der Ausführung insgesamt größere Bedeutung zu<sup>306</sup>. Das bedeutet nicht, dass die Neuschöpfung von Kata-Folgen und Stücken jemals aufgehört hätte, sie begleitete jedoch lediglich den traditionell gefestigten Corpus bestehender Kata und Stücke, ohne ihn erheblich zu ergänzen oder zu verändern. Die Tendenz zu einem langsameren Spiel und der zunehmend stärkeren Gewichtung des Moments (der Qualität der Bewegung) gegenüber der Handlung (der Quantität der Bewegung) blieb bis an das Ende der Edo-Zeit bestehen. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts nahm die Spielgeschwindigkeit erneut zu<sup>307</sup>. Denn in der Moderne war Zeit kostbar geworden – und der Moment hatte, zumindest für einige Jahre, an Bedeutung verloren. Mangels Quellenmaterials ist dieses Phänomen im Kyōgen schlechter nachzuweisen, aber im 20. Jahrhundert wurden Nomura Mansaku II. (\*1931) und Nomura Manzō VII. (\*1929/1930) von der Shingeyama-Zweigschule in ihren späteren Lebensjahren dafür kritisiert, dass ihr Spiel langsamer geworden sei<sup>308</sup>.

Schauspieler beginnen nicht von sich aus damit langsamer zu spielen. Sie tun dies, sofern es ihnen notwendig erscheint, um ihre Kunst zur Geltung zu bringen. Denn hinter jedem Künstler steht nach wie vor ein Handwerker, der sich seinen Lebensunterhalt über das Schauspiel verdient – oder eine damit verbundene Tätigkeit. Ganz gleich, von wem er sein Geld erhält, ob arm oder reich, hoch- oder niedrigstehend, er muss seine Zuschauer zufrieden stellen. Heute kommen sie nur zurück, wenn ihnen seine Darbietung gefallen hat, früher konnte es vorkommen, dass er nicht bezahlt wurde, wenn seine Leistung schlecht war. Schauspieler und Zuschauer sind daher voneinander abhängig (siehe 10.1). Ohne den Zuschauer kann der Schauspieler nicht überleben und ohne Schauspieler kann der Zuschauer dessen Schauspiel nicht genießen. Wenn die Spielgeschwindigkeit abgenommen hat, ist dies daher auf einen Konsens beider Seiten zurückzuführen. Weder haben die Sarugaku-Spieler von sich aus beschlossen, langsamer zu spielen, noch hat ihr Publikum dies von ihnen gefordert. Vielmehr kann die Verlangsamung als ein Prozess gegenseitiger Wertschätzung verstanden werden. Seit dem 15. Jahrhundert setzte sich das

---

<sup>305</sup> Vgl. BROWN 2001 22, INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 66, RAZ 1983 83. Die angegebene Dauer eines Stücks von 40 Minuten ist nicht ausdrücklich belegt, sie wurde aus den Quellen errechnet. ZOBEL 1987 153, 157, 165 weist noch darauf hin, dass das Spiel zu Zeamis Zeit daher wirklichkeitsnaher gewesen sein könnte. Das ist jedoch relativ zu verstehen, vgl. 6.3 175–182.

<sup>306</sup> Vgl. ARNOTT 1969 109

<sup>307</sup> Vgl. BRANDON 1997 106.

<sup>308</sup> Vgl. KOBAYASHI/KAGAYA 2007 173.

Publikum von Sarugaku und Kyōgen zunehmend aus den Mitgliedern des Schwertadels zusammen und kam beinahe allein für die Finanzierung der Truppen auf. Den Samurai waren Stücke und Spielweise bekannt. Mit der Zeit gewannen sie immer tiefere Einblicke in die Kunst, sei es, indem sie sie selbst erlernten, Vorstellungen besuchten oder die Truppen zu sich einluden. Nachdem der Ashikaga-Shōgun sich des Schutzes und der Finanzierung einiger Schauspieler aus Yamato angenommen hatte, setzten sich für diese kleineren Veranstaltungen besser geeignete kleinere Bühnen durch. Gegenüber den Gerüsten, die für Kanjin Nō errichtet wurden und den Tempel- und Schreinsbühnen hatten sie den Vorteil, ein intimeres Schauerlebnis zu bieten. Ihre Form ließ nur wenige Zuschauer zu, reduzierte jedoch die Entfernung zu den Schauspielern. Dadurch wurde unter anderem möglich, das Spiel von Licht und Schatten auf den Masken zu beobachten und sogar kleine Regungen der Finger oder Zehen wahrzunehmen – sofern die Bühne ebenerdig war. Für die Künstler bedeutete dies, dass sie ihre Gastgeber (und Gönner) unmittelbar anspielen konnten – bislang hatten sie nur ungefähr in Richtung der Sajiki gespielt. Hinter jede Geste und jede Bewegung, das Farbmuster ihrer Kostüme, Details der Masken, Handrequisiten legten sie Bedeutung und verfeinerten so ihre Darstellung. Das Spiel wurde anspruchsvoller und die Hochachtung für Spieler, deren Rolleninterpretation gefiel, stieg. Diese wiederum ließen sich das Lob gefallen und spielten langsamer, betonter, um ihre Kunstfertigkeit zur Geltung bringen zu können. Schließlich war sie die Grundlage für die Gunst ihres Protektors. Für einen im Sarugaku geschulten Fürsten mag ein langsames Spiel mehr Reiz gehabt haben als eine schnell gespielte Vorstellung, zumal nach der Befriedung Japans (nach der Schlacht von Sekigahara im Jahr 1600) mehr und mehr Zeit für Zerstreuungen zur Verfügung stand. Zwar war der Stückerkanon im 16. und auch im 17. Jahrhundert noch nicht endgültig festgeschrieben, aber die Themen der Stücke, ihre Gedichte und ihr Inhalt, waren in der Regel bekannt. Spieler und Zuschauer legten weniger Wert auf deren Originalität als auf den ästhetischen Genuss der Darstellung. Ganze Tage spielten die Truppen durch, nicht nur auf Kanjin Nō, sondern auch auf privaten Vorstellungen für den Shōgun und sein Gefolge. Diese Tendenz zu einem langsameren, intensiver erlebbaren Spiel verstärkte sich nach der Ausschreibung der Reisstipendien zu Beginn der Edo-Zeit und der Standardisierung des Sarugaku im 18. Jahrhundert nur noch<sup>309</sup>. Sie wirkte sich auch auf die Kanjin Nō aus, deren Programme immer weniger Stücke aufwiesen, bis schließlich an mehreren Tagen nur je fünf Nō und vier Kyōgen gegeben wurden<sup>310</sup>. Dōmoto und Hare führen dies für das frühere Sarugaku weiter aus. Sie schreiben, Kan'ami habe mit dem Kusemai den Grundstein für diese Entwicklung gelegt. Frühere Dialogstücke – wie sie auch noch für Kan'ami bezeugt sind – seien durch Hinzufügung von zwar nicht in ihnen vorgesehenen, aber bei ihrem Publikum äußerst beliebten Tanzpartien ihrer ursprünglich dramatischen Spannung beraubt worden<sup>311</sup>. Später habe der Anteil von Tanz und Gesang

<sup>309</sup> Vgl. ARNOTT 1969 109, COLDIRON 2004 106, 133, RAZ 1983 84.

<sup>310</sup> Vgl. GROEMER 1998a 239–240, RAZ 1983 83, vgl. a. BROWN 2001 22. Das bedeutet, dass auf einem Kanjin Nō der Großteil des Repertoires einer Sarugaku-Truppe/-Schule gespielt wurde (nicht jedoch der kanonischen Stücke, vgl. 9.1). Mehr zu den Kanjin Nō in 10.2.1 380–384.

<sup>311</sup> Vgl. DŌMOTO Masaki: Dialogue and Monologue in *Nō*, in: BRANDON, James R. (Hrsg.): *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, Honolulu 1997, 142–153 145–146.



sowie deren Dauer weiter zu-, die Bedeutung des Dialogs hingegen abgenommen<sup>312</sup>. Heute schließlich stellt der Tanz des Shite in der Regel den Höhe- und Schlusspunkt eines Nō dar. Umso erstaunlicher die Feststellung Nagaos, viele Japaner seien der Meinung, beim Nō handele es sich um eine Kunst, in der kaum Bewegung stattfinde. Er erklärt weiter, diese Fehlwahrnehmung liege in der Bewegungslosigkeit des Shite während des Kuse<sup>313</sup> begründet<sup>314</sup>.

Während Forscher wie Keene oder Zobel die Verfeinerung der ästhetischen Aspekte des Sarugaku – und damit die Verlangsamung – positiv bewerten, kritisieren Dōmoto und Hare sie. Ihrer Meinung nach habe sie der Elitarisierung einer Volkskunst Vorschub geleistet, indem sie eine immer bessere Kenntnis der Grundlagen gefordert habe. Bereits Groemer hat festgestellt, dass Kanjin Nō in der Edo-Zeit zwar beliebt waren, aber mehr als ein gesellschaftliches Ereignis betrachtet wurden, auf dem man sich sehen ließ, nicht als kulturelles<sup>315</sup>. Sie mögen mit ihrer Kritik daher richtig liegen, vergessen jedoch, dass die Renaissance von Nō und Kyōgen nach der Meiji-Restauration vor allem dieser Elitarisierung zu verdanken ist.

## 6.6 ZEAMI UND DAS NŌ

In 6.3.1 habe ich geschrieben, dass sich das Nō der Gegenwart mehr dem Konparu Zenchikus angenähert habe denn dem Kanze Zeamis oder Kanze On'amis. Zenchikus Schwiegervater war während seines Exils auf der Insel Sado religiöser geworden und hatte seine Lehren in der Folge mit frommem Gedankengut angereichert<sup>316</sup>, das Zenchiku aufgriff und in seine Theorie des Sarugaku einarbeitete. Anders als dieser scheint Zeami jedoch nie „die“ eine konkrete Vorstellung davon gehabt zu haben, was Sarugaku sei und was nicht. Seine Werke spiegeln vielmehr die Werdung dieser Vorstellung wider, ohne dass sie jemals abgeschlossen worden wäre. Zeami blieb sich bewusst, dass Schauspieler sich und ihr Theater wandeln und an neue Umstände anpassen müssen, wenn sie in Konkurrenz zu anderen Bühnenkünsten bestehen wollen. Mehr als einmal beschreibt er, wie mit dem Publikum und dessen Reaktion auf das Bühnengeschehen in verschiedenen Fällen umzugehen sei. Seine Furcht davor, den Schutz zu verlieren, den sein Vater und er durch ihre Kunst errungen – und letztlich doch wieder verloren – hatten, kann aus diesen Passagen deutlich herausgelesen werden. In der Tat ist diese Furcht bis in die jüngere Vergangenheit der Hauptantrieb der Spieler geblieben, sich zu ändern und anzupassen. Bislang hat niemand die sich hieraus ergebende Frage gestellt, nämlich ob der „Gründer des Nō“ dieses im 21. Jahrhundert als den Erben „seines“ Sarugaku erkennen könnte. Sie ist nur schwer zu beantworten, es bietet sich jedoch an, anhand der Rolle, die Zeami für die Spieler der Gegenwart und in der Ge-

<sup>312</sup> Vgl. *ibid.* 150, ZOBEL 1987 153.

<sup>313</sup> Erzählung des Chores, nicht zu verwechseln mit dem Kusemai, einem Tanz.

<sup>314</sup> Vgl. NAGAO 1997 111–112.

<sup>315</sup> Vgl. GROEMER 1998a 241.

<sup>316</sup> HASHI 1995 85ff. weist darauf hin, dass Zeami Zeit seines Lebens fromm gewesen und in klösterlicher Umgebung aufgewachsen sei. Hier ist gemeint, dass er sich zum Ende seines Lebens hin zunehmend mit spirituellen Fragen auseinander setzte.

schichte des Nō insgesamt spielt, Rückschlüsse darauf zu ziehen, inwieweit es sich von dem Sarugaku des 15. Jahrhunderts entfernt hat.

Lange Zeit, bis in das 17. Jahrhundert hinein, waren von Zeami wenig mehr als der Name sowie seine Stücke bekannt<sup>317</sup>. Seine späten Schriften hatte er nur an seinen Schwiegersohn Konparu Zenchiku weitergegeben, von dessen Nachfolgern waren sie jedoch nur selten gelesen und noch seltener kommentiert worden<sup>318</sup>. Zeamis Ruhm blieb von dem seines Neffen On'ami überschattet, der bis in die frühe Edo-Zeit bekannter und beliebter war als er. Dieser hatte über seinen Vater jedoch nur frühe Schriften seines Onkels erhalten und spielte daher wirklichkeitsnaher und handlungsreicher als der späte Zeami und Zenchiku. Zeitweise galt On'ami sogar als Zeamis Sohn. Mit der Zeit war er zu einer Legende geworden, dessen Name vor allem der Legitimation von Suprematie-Ansprüchen innerhalb der Gruppe der Hofschauspieltruppen diente<sup>319</sup>. In der Kanze-Truppe blieben Zeamis Schriften bis in das 16. Jahrhundert verschollen, und als sie wieder aufgefunden wurden, maßen die Spieler ihnen keine große Bedeutung zu, zumal jeder Lehrer für sich eigene Geheimschriften verfasste und diese an seinen jeweiligen Nachfolger weiterreichte<sup>320</sup>. Dennoch schenkte Kanze Sōsetsu (†1583) Auszüge aus dem Schriftwerk Zeamis in Form des „Kadensho“ (heute „Hachijō Kadensho“) an seine Patrone, Hosokawa Yūsai (†1610) und Toyotomi Hideyoshi (1537–1598). Zeami gelangte letzten Endes dadurch zu Berühmtheit, dass im 17. Jahrhundert dieses „Hachijō Kadensho“<sup>321</sup> unter seinem und den Namen anderer Größen des frühen Sarugaku gemeinsam mit zahlreichen Gesangsbüchern (Utaibon) seiner Stücke verbreitet wurde<sup>322</sup>. Später, nachdem er als Gründer des Sarugaku allgemein bekannt geworden war, diente sein Name wiederum der Legitimation eigener Schriften. Texte mit seinem Namen hatte er häufig nicht oder nur zu einem Teil selbst verfasst. Studien noch aus den 1950er und 1960er Jahren berücksichtigen dies meist nicht, unter anderem die kritische Übersetzung einiger Texte Zeamis durch Oscar Benl (siehe 2.6). Hinweise darauf, welche Fassungen der ihm zugeschriebenen Werke von Zeami stammen und welche überarbeitet oder gefälscht wurden, finden sich bis heute dennoch nirgends zentral aufgeführt. Jeder Autor arbeitet mit einer eigenen Liste. Rath behandelte 1999 immerhin ausführlich das „Hachijō Kadensho“. Bis in das 20. Jahrhundert zählte dieses zu den bekanntesten Schriften-sammlung über das Sarugaku und blieb noch im 19. Jahrhundert ein beliebtes und häufig gekauftes Buch. Sein Preis entsprach in der Edo-Zeit dem Lebensunterhalt

<sup>317</sup> Zumindest wurden ihm einige Stücke zugeschrieben. Bis heute ist nicht mit letzter Sicherheit geklärt, welche von ihm stammen und welche nachträglich überarbeitet wurden. Eine nicht mehr aktuelle Übersicht, die jedoch einen Eindruck von der Problematik der Zuordnung zu einem bestimmten Autoren vermittelt, bietet BOHNER 1956 bei jeweils jedem Stück. Häufig finden sich bei den im Anhang aufgeführten Übersetzungen der Stücke Hinweise auf die Urheberchaft. Allgemein zu dieser Frage vgl. 9.2.

<sup>318</sup> Mehr zu der Geschichte der Geheimschriften Zeamis bei PINNINGTON 1997 und RATH 1999.

<sup>319</sup> RATH 2004 82ff. beschäftigt sich eingehend mit diesen Schriften und der Benutzung von Zeamis Namen zu diesem Zweck; ebf. DERS. 2003 191.

<sup>320</sup> Vgl. DERS. 2004 82.

<sup>321</sup> Weitere Autoren sollen Kanze On'ami, Konparu Zenchiku, Hōshō Ren'ami (†1467?) und Kongō Sōsetsu (†1576) gewesen sein. Hauptautor war aber wohl Kanze Sōsetsu, vgl. *ibid.* 90–92.

<sup>322</sup> Vgl. DERS. 1999 169–177, DERS. 2003 192–193.

für mehrere Monate. Nur zwei Texte aus dem „Hachijō Kadensho“ stammen jedoch von Zeami persönlich, andere wurden ihm nur zugeschrieben. Anders als die frühen Schriften über das Sarugaku von Zeami und Zenchiku liefert die Schriften-sammlung keine philosophische Lehrmeinung, sondern gibt spielpraktische Tipps zu einzelnen Stücken, Instrumenten und dergleichen mehr<sup>323</sup>.

Zwar sind die Originalschriften Zeamis aus dem Besitz Konparu Zenchikus unter Fachleuten seit etwa 1908<sup>324</sup> bekannt, wurden kommentiert, ediert und in das Englische und Deutsche übersetzt<sup>325</sup>, in das Nō Eingang gefunden haben seine Lehren jedoch erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – zu den „Korrekturen“ Kanze Sakons (1895–1939) noch in den 1910er und 1920er Jahren später mehr<sup>326</sup>. Er kämpfte Zeit seines Lebens darum, den Kanon zu standardisieren und die Kanze-Schule zu homogenisieren. Diesem Zweck waren auch die Schriften Zeamis dienlich, denn mit der Autorität des Gründers des Nō und eines Spitz-nahms der Kanze-Familie hinter sich fiel es ihm bedeutend leichter, autoritär aufzutreten. Unter Nō-Spielern sind Männer wie Kanze Hisao (1925–1978) und Kanze Tetsunōjō VIII. (vormals Shizuo, Bruder von Kanze Hisao und Kanze Hideo, 1931–2000), die die Schriften Zeamis kennen und gelesen haben, gebildete Ausnahmen. Da die Lehren Zeamis theoretisch in der Ausbildung der Nō-Spieler enthalten sein sollten, ist dieser Umstand zwar bemerkenswert, aber nicht verwunderlich. Es war die Nachkriegsgeneration, zu der auch Hisao und Hideo gehörten, die auf der Suche nach den Ursprüngen ihrer Kunst deren Spuren in der Geschichte erforschte und diese in Beziehung zu dem Nō/Kyōgen der Gegenwart setzte<sup>327</sup>. Für die Nō-Forscher bildeten Zeamis Leben und Lehre den geschichtliche Bezugspunkt, an dem sie die Geschichte und Gegenwart des Nō maßen. Kanze Hisaos Bemühungen lag jedoch nicht das Bedürfnis zugrunde, Sarugaku wie in der Zeit Zeamis zu

<sup>323</sup> Vgl. DERS. 1999 169–170, DERS. 2004 167–168.

<sup>324</sup> Sie wurden in einem Second-Hand-Laden in Tōkyō gefunden, vgl. RIMER 1998 38; RATH 2004 226 nennt 1909. Bei ihm findet sich auch ein Beispiel für die Umdeutung bestehenden Schrifttums nach der Änderung gesellschaftlicher Verhältnisse. Die Schriften Zenchikus wurden zwar früher gefunden, gelangten jedoch erst 1993 zu Bekanntheit im Westen, vgl. ORTOLANI 1995 126–131. Dass „Hachijō Kadensho“ nicht ganz zu den Schriften Zeamis zu zählen ist, sondern eine Kompilation mehrerer verschiedener Werke unterschiedlicher, nicht näher genannter Autoren ist, war seit den 1950er Jahren bekannt, vgl. DERS. 1999 169. Bis dahin wurde „Fūshikaden“ auch als „Kadensho“ bezeichnet. Wie schwierig es noch um die Mitte des 20. Jahrhunderts war, die Schriften auseinander zu halten, zeigt sich bspw. bei BENL 1953, dessen Zuordnung der ersten drei Kapitel von „Kwadensho“ zu „Fūshikaden“ zu kurz greift, wie sich im Vergleich mit RIMER/YAMAZAKI 1984 zeigt.

<sup>325</sup> RIMER 1998 38 vermutet, dass die meisten Nō-Spieler sie nicht gelesen haben, weil sie mit der Sprache nicht zurecht kommen (hierzu a. WEBER-SCHÄFER, Peter: Kann man Nō-Spiele übersetzen?, in: LEE, Sang-Kyong/PANTZER, Peter (Hrsgg.): Japanisches Theater. Tradition und Gegenwart, Wien 1990, 21–36 31). Seinen Informationen nach verstehen sie nicht alle Texte, die sie singen. Interessanterweise kommt er nicht auf den Gedanken, dass allein der Charakter einer „Geheimschrift“ Spieler davon abhalten könnte, sich vor der Zeit mit den „Geheimnissen“ ihrer Kunst auseinander zu setzen. Schließlich ist die Ungeduld Feind jeglichen Fortschritts.

<sup>326</sup> Vgl. RATH, Eric C.: The Kanze School and Its Patriarch, in: ATJ 20.1 (2003), 191–208 199–200.

<sup>327</sup> Vgl. BRANDON 1997 7.

spielen. Das war unwiederbringlich verloren. Ihm ging es um die „Essenz“ des Nō, ohne die, so seine Befürchtung, Nō kein lebendiges Theater sein könne<sup>328</sup>. Zum Erreichen seines Ziels gründete er gemeinsam mit anderen Mitgliedern der Renaissance-Gruppe<sup>329</sup> 1952 die Zeami Denshō Kenkyūkai („Gruppe für die Erforschung der Schriften Zeamis“), nachdem er von 1949 bis 1950 die Vorlesungen Nose Asajis zu Zeami besucht hatte und der Renaissance-Gruppe beigetreten war. In dieser kleinen Runde lasen die Spieler gemeinsam mit den führenden Nō-Forschern ihrer Zeit die Schriften Zeamis und diskutierten sie<sup>330</sup>. Zeami und Hisao teilten übrigens die Einschätzung, Nō gewinne seine Eleganz aus der harmonischen Kombination von Gegensätzen<sup>331</sup>. Hisaos Bruder Tetsunojō VIII. (Shizuo) betonte in einem 1992 durchgeführten Interview, dass Zeami in seinen Werken „nur“ seine Theorie einer neuen Bühnenkunst niedergelegt habe. Er sei sich bewusst gewesen, dass er nicht mehr als einen Moment in der Geschichte des japanischen Theaters aufzeichnen würde, und mit genau diesem Bewusstsein müsse auch ein moderner Leser an die Texte herangehen. „We are studying noh at the time when it has already become a classical form. So we don't have quite the correct approach to Zeami's writings.“<sup>332</sup> Tetsunojō VIII. bewertet in der Folge, anders als seine Brüder, das Publikum als „Essenz“ des Nō. Zeami habe Bedeutung als der Gründer des Nō und als Urahn seiner Familie, seiner Meinung nach sei es unerlässlich, ihn zu lesen, aber für die meisten Nō-Spieler sei er nicht mehr als ein Name. Sie wüssten nicht, dass sie sich bei ihrem Broterwerb auf das stützen, was er vor 600 Jahren aufgeschrieben habe<sup>333</sup>. Hieraus schließe ich, dass Zeami für Nō-Spieler vor allem eine persönliche Begegnung mit dem Ursprung ihrer Kunst darstellt, mit der sie sich auseinander setzen können, aber nicht müssen. Rath hebt hervor, dass diese Beziehung zu Zeami insbesondere von Mitgliedern der Kanze-Familie empfunden wird, deren Urahn er ist<sup>334</sup>. Für andere repräsentiert er „nur“ der Gründer des Nō. Da die Lehrmethode in Nō und Kyōgen auf der Nachahmung dessen beruht, was der Lehrer vorspielt oder -singt und weniger auf der Erklärung ästhetischer Prinzipien, sind sie Spielern zwar meist bekannt, und intuitiv zugänglich, werden aber nur von wenigen diskutiert<sup>335</sup>. Das Nō von heute kommt demzufolge auch ohne seinen Gründer zurecht. Bei denjenigen, die ihn gelesen haben, scheint sich darüber hinaus die Erkenntnis durchgesetzt zu haben, dass das Nō der Gegenwart nicht dem Sarugaku des 15. Jahrhunderts entsprechen könne – oder müsse, je nachdem, wieviel Gewicht sie auf die Worte Zeamis legen. Bedauerlicherweise haben sich vor

<sup>328</sup> Vgl. NAGAO 1997 118–119.

<sup>329</sup> Kapitel 9, 10 und 11 werden sich eingehender mit diesen Gruppen beschäftigen. Einstweilen genügt es zu wissen, dass in den 1950er Jahren mehrere Forscher- und Spieler(studien)gruppen gegründet wurden, die der Erneuerung von Nō und Kyōgen gewidmet waren. Zentrales Forum für alle diese Gruppen war die Renaissance-Gruppe, in der Forscher und Spieler gemeinsam über die Zukunft und Vergangenheit der Schwesterkünste berieten. Die Aktivitäten der Renaissance-Gruppe schlossen Inszenierungen westlicher Stücke mit Hilfe von Nō-Techniken mit ein.

<sup>330</sup> Vgl. RATH 2003 203.

<sup>331</sup> Vgl. NISHINO 2001 151.

<sup>332</sup> RODOWICZ 1992 98.

<sup>333</sup> Vgl. *ibid.* 104–105.

<sup>334</sup> Vgl. RATH 2003 192.

<sup>335</sup> Vgl. BRANDON 1997 8–9.

allem Mitglieder der Kanze Tetsunojō-Familie auch deutsch- und englischsprachig geäußert, so dass unser Einblick in die Bewertung Zeamis im Nō begrenzt ist.

Obwohl sie schon aus dem Sarugaku des 15. Jahrhunderts bekannt sind, widersprechen die Katazuke, die die Bewegungen für jedes Stück an jeder beliebigen Stelle vorschreiben, doch der Forderung nach persönlicher Entfaltung durch Zeami<sup>336</sup>. Kanze Hideo kritisierte dies ebenfalls<sup>337</sup>, aber in beiden Fällen stören sie sich an Äußerlichkeiten. Die „Essenz“ des Nō jedoch, sein „Inneres“ gewissermaßen, das es auszeichnet und einzigartig macht, blieb über die Jahrhunderte gleich. Denn auch wenn sich Kata, ihre Folgen und ihre Durchführung gewandelt haben und Stücke immer neu umgedeutet, aus dem Kanon gestrichen und umgeschrieben worden sind, haben sich doch die Ideen dahinter nicht gewandelt. „Weinen“ ist noch immer „Weinen“, die Themen der Stücke, ihr Aufbau, haben sich nicht geändert, auch nicht in neuen Stücken, von denen bis heute zahlreiche geschrieben wurden. Keiner der Künstler oder Forscher, die sich in den vergangenen 150 Jahren mit dem Nō befasst haben, haben je behauptet, dass äußerliche Faktoren des Sarugaku sich nie geändert hätten. Sie beziehen sich stets auf die dahinter stehende Lehre, deren Philosophie sich nicht grundlegend gewandelt, sondern immer wieder Schüler und Lehrer auf ihrer Suche nach Beständigkeit zusammengeführt hat.

Zeami hat die Grundbegriffe seiner Ästhetik nicht neu erfunden. Stattdessen übernahm er sie aus anderen Bereichen der Künste, in denen sie bereits seit Jahrhunderten ihre Bedeutung gewandelt hatten, und deutete sie für seine Zwecke neu. Weil er seine Erkenntnisse aus über drei Jahrzehnten jedoch nicht komplett an eine, sondern getrennt an mehrere Personen überlieferte, an seinen Bruder, seinen Sohn und seinen Schwiegersohn, konnte er letztlich keine Definition für sie angeben. Selbst wenn er am Ende seines Lebens genau gewusst hätte, was die Prinzipien, die er dem Sarugaku zugrunde gelegt hatte, ausmachten, hätte es keinen Eingang mehr in das Spiel der Kanze-Schule und damit in das moderne Nō gefunden. Mangels einer Definition diskutierten die Nō-Spieler nachfolgender Generationen die Grundbegriffe, die sie kannten. Ohne eine Autorität, auf die sie sich berufen konnten, wandelte sich ihr Verständnis von ihnen jedoch immer wieder. Von Kyōgen-Spielern hingegen sind solche Diskussionen zumindest in der deutsch- und englischsprachigen Fachliteratur derzeit nicht bekannt. Das mag daran liegen, dass dem Kyōgen insgesamt weniger Aufmerksamkeit zugekommen ist als seiner Schwesterkunst, oder einfach daran, dass die hierarchische Struktur der Kyōgen-Schulen freier ist und eine Diskussion über Ästhetik hinfällig, weil ohnehin beinahe jeder Lehrer anders unterrichtet<sup>338</sup>.

Bereits bei der Besprechung der Grundbegriffe habe ich darauf hingewiesen, dass Zeami „sein“ Sarugaku sein Leben lang geformt hat. Entsprechend wandelte sich seine Sicht auf die ästhetischen Konzepte, die er 1402 im „Fūshikaden“ entworfen hatte. Von der „einen“ Kunst, die er geschaffen haben soll, kann daher nicht gesprochen werden. Mit wachsender Lebenserfahrung beginnt jeder Mensch, Gewissheiten zu hinterfragen. Heute denke ich zu Begriffen wie „Freiheit“ oder „Gnade“ anders als noch vor zehn oder zwanzig Jahren, und ich stehe nicht allein. Gesellschaften können sich innerhalb kürzester Zeit wandeln, indem sie zuvor dis-

<sup>336</sup> Vgl. HARE 1997 137–139.

<sup>337</sup> Vgl. KANZE 1971 188r.

<sup>338</sup> Vgl. SAKABA-BERBERICH 1984 über Nomura Shirō.

kriminisierte Gruppen zu akzeptieren beginnen, Homosexuelle, Roma und Sinti. Für Zeami kam zu seiner Lebens- noch die Schauspielerfahrung und das Erleben seines persönlichen Auf- und Abstiegs hinzu. Nach seiner Verbannung auf die Insel Sado spielte er für ein einfaches Publikum wie sein Vater, dessen Ansprüche ganz andere waren als die seiner Zuschauer am Hof des Shōguns. Dies prägte nicht nur seine späteren Werke und Stücke, sondern auch sein Verständnis davon, wie ein guter Schauspieler spielen müsse.

Terminologische Genauigkeit besteht für das Nō daher nicht. Ebenso wenig existieren Basissequenzen von Bewegungseinheiten, mit denen ein Tanzsegment beschrieben werden kann, das länger ist als eine Kata. Diese können selbst bei gleicher Bezeichnung von Stück zu Stück verschieden sein, denn sie sind auf die jeweilige Sequenz zugeschnitten. Kusemai ist nicht gleich Kusemai. Falls sich in einem Fachbuch dennoch Muster dieser Art befinden, so handelt es sich um eine Annäherung an einen allgemeinen Typ wie die Abbildung „des Menschen“ in einem Buch über die Humanmedizin, nicht jedoch um einen Prototyp, aus dem sich beispielsweise die bestehenden Kusemai aller Nō, in denen Kusemai getanzt werden, entwickelt hätten. Bethe und Brazell haben kurz die Geschichte dieses Tanzes und seine Gestalt im heutigen Nō untersucht und befinden, dass sich zwar eine gewisse allgemeine Form ableiten ließe, diese jedoch in keinem Nō zu finden sei. Kaum eines weise heute einen vollständigen Kusemai auf, sondern lediglich einige, nicht immer gleiche Elemente. Dies wiederum ist ein Hinweis darauf, dass nicht alle Neuerungen von Zeami und Kan'ami, der den Kusemai ja von Otozuru gelernt und daraufhin in das Yūzaki-Sarugaku eingeführt hat, bis heute überlebt haben<sup>339</sup>. Die allen Kusemai zugrunde liegenden gemeinsamen Strukturen machen es dem Lernenden jedoch einfach, Zugang zu anderen Kusemai zu finden, wenn er einmal einen erlernt hat, ähnlich dem Erlernen eines Handwerks wie dem Stricken, bei dem die Grundlagen bei jedem Stück gleich sind, sich jedoch in der letztendlich entstehenden Form unterscheiden. Zeami mag dies gefallen, denn es bedeutet, dass seine Kunst lebendig geblieben ist und sein Publikum immer und immer wieder durch Neues hat begeistern können, ganz so, wie er es seinen Schülern und allen Lesern seiner Schriften geraten hat.

## 6.7 SPIELRAUM FÜR INDIVIDUALISMUS BEI TANZ UND DARSTELLUNG

Traditionelle Künste in Japan bauen auf einer engen Beziehung zwischen Lehrer und Schüler (jap. „Shujū Kankei“) auf<sup>340</sup>. Diese besteht in der Theorie ein Leben lang, beginnend mit dem Unterricht bis zum Tod des Schülers – und schloss früher auch Privates mit ein. Der Lehrer wird heute jedoch nur noch in künstlerischer Hinsicht als beispielhaft betrachtet, in der Edo-Zeit war er es auch in anderen Belangen. Schüler kamen nicht nur ratsuchend zu ihm und lernten seine Kunst von ihm, sondern richteten auch ihr Leben so aus wie er – sofern ihnen dies möglich war. Bis zu dessen Tod bleibt der Schüler abhängig von seinem Lehrer, ohne dessen Fürsprache und Kontakt er nicht darauf hoffen kann, in der Schulhierarchie aufzusteigen<sup>341</sup>. Da ein Nō-Meis-

<sup>339</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 87–88.

<sup>340</sup> Mehr zu dieser in 11.2.

<sup>341</sup> Vgl. RIMER 1998 37.

ter in der Regel nur ein Fach nur einer Schule lehrt, bedeutet das auch, dass weder das Fach noch die Schule späterhin gewechselt werden. Wer einmal Kanze-Shite geworden ist, bleibt immer Kanze-Shite – in der Theorie<sup>342</sup>. Ausnahmen bestehen jedoch auch hier: Kanze Hideo wechselte nach Zustimmung beider Iemoto von der Kanze- in die Kita-Schule, aus der er jedoch später wegen seines Engagement im Shingeki ausgeschlossen wurde, nur um nach 20 Jahren wieder in die Kanze-Schule der Tetsunojō-Linie einzutreten und deren Iemoto zu werden, nachdem sein Bruder Hisao gestorben war. Dieser Schulwechsel war jedoch nur möglich, indem er von der Gotō-Familie adoptiert wurde, die der Kita-Schule angehörte<sup>343</sup>. Sein Bruder Hisao lernte nach dem Krieg bei Noguchi Kanesuke (1879–1953), einem Lehrer aus der Hōshō-Schule, und in Europa<sup>344</sup>. Umso erstaunlicher ist es, dass zwischen den Schulen bestehende Unterschiede während des Unterrichts nicht angesprochen werden – zumal Gespräche ohnehin recht selten zu sein scheinen. Shigeyama Chūzaburō IV. (\*1928) beispielsweise ist davon überzeugt, dass seine Schüler von sich aus darauf aufmerksam werden und sie zu ergründen versuchen<sup>345</sup>. Er möchte mit diesem Vorgehen ihre Selbständigkeit fördern. Denn ihr Lebensweg wird sich seiner Meinung nach irgendwann von seinem trennen – und sei es durch den Tod. Schon Zeami forderte dazu auf, sich nach dem Ende der Lehre darum zu bemühen, anhand von Bühnenerfahrungen zu einem eigenen Darstellungsstil zu finden. Dabei weist er selbst mehr als einmal darauf hin, dass bei Weitem nicht alle Schauspieler dazu in der Lage seien, sich innerhalb des von der Kunst vorgegebenen Rahmens zu entwickeln. Denn nur wer sich an die von ihm genannten Regeln halte und nicht von dem Ruhm des Augenblicks blenden lasse, werde auch als Schauspieler vorankommen. Davon war Zeami fest überzeugt: „And indeed, any performer can be taken in by this temporary Flower and so fail to realize that he is losing the real one. Such is the situation of a young actor.“<sup>346</sup> Heute ist die Situation von Lernenden komplizierter. Einerseits können sie sich an einem äußerst dicht gewobenen Gespinnst aus Regeln, Vorschriften und Tabus orientieren, andererseits hindern diese sie an der freien künstlerischen Entfaltung. Denn anders als im frühen 15. Jahrhundert wachen heutzutage ein gebildetes Publikum, ältere Spieler und nicht zuletzt die Oberhäupter der Schulen darüber, dass sie und ihre Lehrer sich genau an die Vorgaben halten. Unter diesen Umständen eigene Akzente zu setzen und dies zudem im Einklang mit dem Kanon für ein Stück zugelassener Kata zu tun, lassen den Spielraum, den der Schauspieler besitzt, gering erscheinen. Andererseits unterscheidet sich das Spiel zweier aufeinander folgender Generationen mitunter erheblich<sup>347</sup>. Allzu klein kann der Spielraum demnach wiederum nicht ausfallen.

Offenbar sind sich auch Spieler dessen bewusst, denn in der Regel arbeiten jüngere, unerfahrene, mit älteren, erfahreneren Spielern zusammen, wenn sie ein Stück einüben. Häufig findet auch ein gemeinsames Mōshiwase aller Darsteller

---

<sup>342</sup> Vgl. ODA 2009 136.

<sup>343</sup> Vgl. KANZE 1971 186r.-190l.

<sup>344</sup> Vgl. RATH 2003 202.

<sup>345</sup> Vgl. KUZEL 2007 206.

<sup>346</sup> RIMER/YAMAZAKI 1984 7.

<sup>347</sup> Nomura Mansaku II. stellte fest, dass sein Vater und sein Großvater, von dem er lernte, gänzlich unterschiedlich spielten, vgl. NOMURA 1997 177. Bestätigend hierzu KOMINZ 1988 199. BETHE/BRAZELL 1990 185 hingegen bleiben bedauerlicherweise allem.

kurz vor der Vorstellung statt, eine Zusammenkunft, auf der nicht selten einfach besprochen wird, welche Akzente während der Aufführung gesetzt werden sollen<sup>348</sup>. Zu diesen „Generalproben“ werden, anders als im westlichen Theater, keine Kostüme und bestenfalls Ko-omote<sup>349</sup> getragen<sup>350</sup>. Die Hayashikata treffen sich kurz vor der Vorstellung zum Oshirabe, dem Einstimmen der Instrumente<sup>351</sup>.

Zusammenkünfte und Zusammensetzung des Ensembles dienen der Harmonie der Aufführung und dem Austausch von Erfahrung zwischen jüngeren und älteren. Zu diesen Gelegenheiten leiten ältere Spieler jüngere an. Unter den Spielern besteht nämlich neben der Lehrer-Schüler- noch eine an Bühnen- und Lebenserfahrung orientierte hausinterne Hierarchie, ausgehend jeweils von dem Iemoto, der an der Spitze steht, ganz gleich wie jung und unerfahren er als Person sein mag<sup>352</sup>. Interessant ist, dass, abgesehen von von außen an die Schule gelangten Schülern, Lehrer und Schüler in der Regel miteinander verwandt sind, nicht selten Großvater und Enkel oder Vater und Sohn. Prominente Beispiele hierfür sind Nomura Mansaku II. und Kanze Hisao. Beide wurden von ihrem Großvater ausgebildet. Weil es sich bei den Schulen um Einrichtungen zum Erlernen einer der Partikularkünste von Nō/Kyōgen handelt, ist im Zweifelsfall die Bühnenerfahrung ausschlaggebend für die Position, die zwei Spieler gegenüber einnehmen. Ein jüngerer Spieler sieht zu einem älteren mit derselben Bühnenerfahrung auf, spielt er jedoch bereits länger oder professionell, ist es umgekehrt. Grundlegend für diese Hierarchie bleibt die Nähe zu der durch den Iemoto repräsentierten „reinen“ Lehre der Kunst. Versuchen Spieler, sich gegen diese Rangordnung zu wehren, ganz gleich, aus welchem Grund, riskieren sie den Schulausschluss (Hamon). Sie sind daher gezwungen, sich den Ratschlägen ihrer älteren Mitschüler zu beugen oder sie geschickt zu befolgen, ohne die eigene Position aufzugeben. Durch die strenge, auf den Iemoto ausgerichtete und von diesem ausgehende hierarchische Struktur der Schule soll gewährleistet werden, dass kein Schüler von deren Linie abweicht. Dennoch ist es möglich, individuell zu sein und eigene Akzente zu setzen. Für Shitekata gestaltet sich das einfacher als für Spieler anderer Fächer, denn auf der Bühne richten sich alle, die Schauspieler, das Orchester und der Chor, nach dem Hauptspieler<sup>353</sup>. Darüber hinaus sucht dieser sich in der Regel aus, mit wem er auftritt. Häufig organisiert er die Vorstellung und bezahlt seine Mitwirkenden. Deren Spielraum fällt daher genau so groß aus, wie er es ihnen zugesteht.

Das Korsett der Tradition gibt den Shitekata den Weg vor, aber nicht, wie sie diesen zu gehen haben. Das bleibt ihnen selbst überlassen<sup>354</sup>. Zwar ist der

<sup>348</sup> Vgl. DIESS. 1978 1, 19–20, DIESS. 1990 180, KOMPARU 1983 165.

<sup>349</sup> Schlichte Maske einer jungen Frau. Sie ist besonders häufig, daher günstig und übernimmt die Funktion einer Quasi-Universalmaske, die dann getragen wird, wenn ein Schauspieler nicht ohne Maske spielen kann, jedoch keine Maske für diese Rolle vorgesehen ist, bspw. wenn ein älterer Spieler eine Kinder- oder Liebhaberrolle übernimmt.

<sup>350</sup> Vgl. COLDIRON 2004 244–245.

<sup>351</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 182–183.

<sup>352</sup> Vgl. 11.1.3, 11.2.3 506–507.

<sup>353</sup> Vgl. KUZEL 2007 208.

<sup>354</sup> Hierzu schreibt u. a. PELLECHIA 2011 45–46. BRANDON 1997 97 hebt hervor, dass dies vielen Spielern gar nicht klar sei, weil sie alte Schriften nicht mehr lesen könnten und es ihnen nicht gesagt werde, s. 6.6 195, Fn. 325.



Gebrauch der Masken und Kostüme von der Zustimmung des Iemoto abhängig und er kann jederzeit eine Vorstellung abbrechen und absagen lassen, aber er übernimmt nicht aktiv die Wahl für den Spieler oder weist ihn an, wie er sich an einer bestimmten Stelle zu bewegen oder seinen Fuß zu setzen habe. Allerdings wird allein durch die Möglichkeit einer Ablehnung ein gewisser Druck auf den Shite ausgeübt, sich nicht zu viel zu wagen. Freiraum besitzen Schauspieler vor allem in der Durchführung der Kata und beim Gesang. Durch die Setzung von Pausen, Auslassungen im Text, Streckungen und Kürzungen von Silben und Bewegungen kann in zwei verschiedenen Aufführungen desselben Stückes ein je ganz eigener Eindruck entstehen<sup>355</sup>. Nebenspieler (Shitekata und Wakikata) tun sich in dieser Hinsicht (wie angedeutet) insgesamt schwerer. Zum einen stehen sie nicht im Zentrum des Schauspiels, zum anderen müssen sie sich der Darstellung des Shite und anderer Mitspieler anpassen, mit denen sie zuvor nicht oder nur kurz geprobt haben. Zwar können sie sich mit den Techniken vertraut machen, sie wissen, wann welche Kata auszuführen ist, aber sie wissen nicht, wie der Shite und ihre Mitspieler spielen werden und müssen auf sie reagieren, um die Harmonie der Vorstellung zu gewährleisten. Anders ist es nur im Kyōgen, dessen Stücke die Beteiligung mindestens zweier nahezu gleichberechtigter Spieler erfordern<sup>356</sup>. Zwischen einzelnen Kyōgenkata ist der Unterschied im individuellen Spiel meist größer als im Nō, nicht zuletzt, weil ihre Schulen nicht so streng hierarchisch gegliedert sind<sup>357</sup>. Zudem sind sie nicht in dem Maße von Techniken eingeschränkt. Ihr Weg, um bei dem Bild zu bleiben, zeigt sich breiter.

---

<sup>355</sup> Vgl. BLASSEN 1987 44, BRANDON 1997 97–98, HARRIS 2006 105, HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 112, 118 (Kyōgen), KEENE 1990 (1966) 16, KOMINZ 1988 199, RIMER 1997 184, RODOVICZ 1992 102–103. Das ist das Neue, von dem Zeami mit dem Bild der „Hana“ spricht, vgl. HARE 1997 130 und 6.1.2 146–147. ODA 2009 136 ist anderer Meinung. Sie kritisiert die Formalisierung und spricht ihr Entwicklung ab.

<sup>356</sup> Vgl. KOBAYASHI/KAGAYA 2007 174. Häufig wird im Programm nicht einmal aufgeführt, wer Shite, Ado oder Kodo ist, vgl. KOMPARU 1983 98–99. Stattdessen werden die Rollen zugewiesen.

<sup>357</sup> Vgl. BRANDON 1997 97.

## 7. SPRACHE, GESANG UND MUSIK

- 7.1 Einführung in Sprache, Gesang und Musik im Nō
- 7.2 Sprache, Gesang und Musik nach Zeami
- 7.2.1 Bedingungen für die Entwicklung von Sprache, Gesang und Musik  
Exkurs: Jiutai – für Frauen geschlossen
- 7.3 Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen klingen einfach anders: Experimente mit Rhythmus, Sprache, Instrumenten und Musik in modernen Stücken
- 7.3.1 Fukkyoku Nō und Fukkyoku Kyōgen – Bindeglied zwischen Tradition und Moderne in Sprache, Gesang und Musik
- 7.4 Gesang und Musik im Unterricht – Mittel zur Durchsetzung der Autorität des Iemoto
- 7.5 Schlussbemerkung

Besonders im Nō ist die lyrische Sprache auch für Kenner nicht ohne Weiteres zu verstehen. Übersetzungen helfen in der Regel nur mit dem Inhalt weiter, nicht jedoch mit der Rhythmik und dem Zusammenhang zwischen Gesang, Musik und Bewegungen. Zu einem Zeitpunkt in der Geschichte müssen Sprache, Gesang und Musik jedoch einmal besser verständlich, näher an der Lebenswirklichkeit der Menschen gewesen sein. Nur, warum haben sich die Texte von diesem Zeitpunkt an nicht mehr weiter entwickelt, sind nicht an die Sprache der Gegenwart angepasst worden? Heute geschriebene Stücke orientieren sich häufig an Rhythmus und Wortwahl älterer Stücke und werden mit den gewohnten Instrumenten gespielt (kleine und große Trommel, Standtrommel und Flöte). Dass deren Verwendung nicht zwingend notwendig ist, illustrieren in diesem Kapitel aufgeführte Beispiele, die darauf verzichten. Mitunter erscheint es sogar sinnvoller, chinesische oder niederländische Klänge in die musikalische Untermalung einzuflechten, um eine Stimmung zu erzeugen, die den Zuschauer gedanklich näher an den Handlungsort oder die handelnden Personen heranzuführt. Haben Komponisten neuer Stücke es mit Erfundenen Traditionen zu tun oder bestehen in der Tat Regeln, die den Einsatz moderner Sprache und Instrumente in Nō und Kyōgen verbieten? Oder ist es die Hörgewohnheit der Zuschauer, die Experimente mit Sprache und Instrumenten mit Missbilligung bestraft?

Bedauerlicherweise sind Gesang und Musik die Stiefkinder der deutsch- und englischsprachigen Nō-Forschung, so dass zwar recht umfangreiches allgemeines Wissen darüber zur Verfügung steht, jedoch beispielsweise nicht bekannt ist, wann und wie sich die Schulen der Instrumente entwickelt und welchen Einfluss sie genau auf die Entwicklung von Nō und Kyōgen nach der Meiji-Restauration gehabt haben. Eine französische Monographie von Tanba Akira wird schon lange nicht mehr in ihrer englischen Übersetzung verlegt und ist nur selten verfügbar, käuflich bestenfalls im Antiquariat zu erwerben. Einen guten Einblick in die Musik des Nō bietet jedoch Komparu Kunio, der selbst als Trommler (Kotsuzumi, eine kleine Handtrommel) in der Konparu-Schule ausgebildet dem Nō den Rücken kehrte und später eines der heute noch aktuellen Standardwerke zum Thema Nō schrieb<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> KOMPARU 1983.

Ebenfalls ausführlich behandelt Keene<sup>2</sup> Gesang und Musik, spezieller Bethe/Brazell<sup>3</sup> und Serper<sup>4</sup>.

## 7.1 EINFÜHRUNG IN SPRACHE, GESANG UND MUSIK IM NŌ

Traditionelle Nō- oder Kyōgen-Vorstellungen werden heute von bis zu vier aus dem Gagaku stammenden Instrumenten begleitet: Kotsuzumi (kleine Trommel), Ōtsuzumi (große Trommel), Taiko (Standtrommel) und Nōkan (Flöte, hin und wieder auch Fue)<sup>5</sup>. Mitunter verwenden Stücke auch mehr oder weniger Instrumente. Schauspieler, die sich aus dem Repertoire der höfischen Sarugaku-Truppen bedienten, richteten sich meist nach deren Orchestern. Waren sie nicht in der Lage, diese aufzubieten, gaben sich ihre Zuschauer aber durchaus mit Alternativen zufrieden<sup>6</sup>. Manche Autoren rechnen die Kakegoe genannten Zwischenrufe der Trommler noch als weiteres „Instrument“ hinzu<sup>7</sup>. Diese dienen zwar der akustischen Koordination der Trommeln untereinander, deren Spieler sich während der Vorstellung nicht ansehen – sie sitzen nebeneinander und blicken statuenhaft nach vorn, über das Publikum hinweg –, sie bilden jedoch gerade in klanglich intensiven Szenen auch einen Teil der Hintergrundmusik, so dass sie fester Bestandteil jedes Nō-Programms sind. Ergänzend erwähnen Bethe und Brazell in ihrer Analyse von „Yamanba“ [123] aus dem Jahr 1978 noch die Stimme der Sänger, deren Gebrauch in manchen Passagen dem eines Instruments gleichkommt. Sie hat dann die Funktion, ein Shōdan genanntes musikalisch-räumliches Segment<sup>8</sup> aus acht „Schlägen“ melodisch abzuschließen oder zu schmücken<sup>9</sup>. Shōdan sind feststehende Bausteine in der Struktur eines Nō<sup>10</sup>, deren genaue Bezeichnung sich jeweils nach dem

---

<sup>2</sup> KEENE 1990 (1966).

<sup>3</sup> BETHE/BRAZELL 1978.

<sup>4</sup> SERPER, Zvika: „Kotoba“ („Sung“ Speech) in Japanese Nō Theater. Gender Distinctions in Structure and Performance, in: *Asian Music* 31.2 (2000), 129–166.

<sup>5</sup> Zu der Nō-Musik allgem. bieten BARTH 1972 119–120, BLASSEN 1987 54–70, INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 113–114 und KOMPARU 1983 179–183 je eine kurze Einführung. ORTOLANI 1984 177 unterstreicht die in anderem Zusammenhang rituelle Bedeutung aller vier (fünf) genannten Instrumente im Nō. Zu der Frage nach der Ritualität von Sarugaku (und Kyōgen) s. 4.1.

<sup>6</sup> GROEMER 1998b 125 bspw. schreibt von armen Straßenspielern, denen es nur möglich war, das Spiel mit ihrem Pfeifen zu begleiten und deren Kunst dennoch gern gesehen war.

<sup>7</sup> Z. B. BETHE/BRAZELL 1978 64, BLASSEN 1987 65–66. Bei diesem findet sich auf 65 außerdem eine Tabelle mit den Varianten der Zwischenrufe; ORTOLANI 1995 143. Zu der Frage, ob Frauen Kakegoe ausstoßen können oder nicht, schreibt GEILHORN 2011 136–137. Spekulationen über die Herkunft der Kakegoe aus dem Beschwörungsruf von Schamanen oder Miko sind u. a. bei COLDIRON 2004 135–136 zu finden, aber abwegig. Generell zu der Frage, wie erfolversprechend es ist, Jahrtausende in der japanischen Geschichte zurückzublicken, um Ursprung und Funktion einzelner Elemente zu erklären, s. 6.3.1, 6.6.

<sup>8</sup> In 6.1.2 139–141 habe ich die Kata eingeführt, die die Bewegung eines Schauspielers durch den Raum strukturieren. Sie stellen den räumlichen Aspekt eines Shōdan dar.

<sup>9</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 46–47, 56.

<sup>10</sup> Vgl. KOMPARU 1983 222.

Gebrauch der Stimme richtet<sup>11</sup>. Sie beginnen – nach westlicher Terminologie – immer mit einem „Halbschlag“ und enden mit einem „Halbschlag“ (0,5 bis 8,5). Peter Pörtner wies in einem persönlichen Gespräch darauf hin, wie irreführend die Bezeichnung „Schlag“ oder „Beat“<sup>12</sup> in diesem Zusammenhang sein könne und ich muss ihm zustimmen, möchte mich sprachlich jedoch nicht allzu sehr von Komparu entfernen. Es handelt sich lediglich um eine begriffliche Annäherung an die musikalische Struktur eines Nō, in der in ihrer Dauer variable Momente der Stille (Ma) und Töne einander abwechseln (hin und wieder „unbetont“ und „betont“). Ein Shōdan beginnt immer mit einem Moment der Stille. Seine Dauer hängt von der Dauer der Momente der Stille ab und ist daher nicht in ein festes Rhythmusmuster zu pressen wie der Takt in der westlichen Musik. In Ermangelung besserer Begriffe werde ich bei „Schlag“ und „Halbschlag“ bleiben, bin mir aber bewusst, dass es sich dabei um eine problematische Entscheidung handelt. Mehr zu dieser rhythmischen Besonderheit findet sich ab Seite 211. Aufgrund der gleitenden Übergänge zwischen den Shōdan ist es sicher auch nicht falsch, von einer überleitenden Funktion der Stimme zu sprechen, auch wenn Bethe und Brazell dies nicht ausdrücklich ansprechen. Mitunter werden Schlagmuster aus nachfolgenden Segmenten bereits in den Ausklang des vorangehenden aufgenommen<sup>13</sup>.

Die Instrumente (**Hayashi**) werden für jede Vorstellung, mitunter für Maeba und Nochiba gesondert, vorbereitet, um eine ganz bestimmte Klangfarbe zu erhalten beziehungsweise diese für die Dauer ihres Einsatzes zu bewahren<sup>14</sup>. Für die Flöte (**Nōkan**<sup>15</sup>) gilt dies nicht, denn sie kann selbst von meisterhaften Spielern und im selben Stück kaum gezielt gespielt werden<sup>16</sup>. Sie hat daher auch keine melodische Funktion, sondern ist ein geblasenes Rhythmusinstrument, dessen Höhe und Klangfarbe von nur geringer Bedeutung sind. Ihrem höchsten Ton, genannt Hishigi, der häufig ein Mugen Nō eröffnet und beschließt, wird zumindest heute nachgesagt, dass er Geister herbeirufen und den Übertritt in eine andere Welt einleiten könne<sup>17</sup>. Mit dieser Legende hängt die den Tönen der Nōkan zugesprochene Andersweltlichkeit zusammen. Sie spielt nur zu wenigen Gelegenheiten (Auf-/Abgänge und einige, meist anderweltliche Tänze) mehr als einen Ton oder eine kurze Tonfolge. Dann ist der Flötist (Fuekata) weitgehend frei in deren Gestaltung, muss jedoch darauf achten, dass sein Spiel dem allgemeinen Ton des Stückes angemessen ist, in

---

<sup>11</sup> Komparu (ibid. 283) nennt Katari-goto für Shōdan, in denen Kotoba genutzt wird, Utai-goto für Shōdan, in denen Utai gesungen wird, Hayashi-goto in Shōdan, in denen nur musiziert wird und Shijima-goto für Shōdan, in denen weder gesungen noch musiziert wird.

<sup>12</sup> Bspw. ibid. 274.

<sup>13</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 72.

<sup>14</sup> Näheres hierzu bei EMMERT 1997 28–29 oder KOMPARU 1983 179–183, hier auch m. Abbildungen zu dem Aufbau der einzelnen Instrumente. Für die korrekte Vorbereitung sind neben den Hayashikata deren Kōken zuständig, vgl. KOMPARU 1983 163. Zu diesen schreibe ich auf 6.1.1 153–154.

<sup>15</sup> Der Flötenspieler wird dennoch „Fuekata“ genannt. „Fue“ ist eine allgemeine Bezeichnung für „Flöten“, zu denen die Nōkan zu zählen ist.

<sup>16</sup> Mejiro hat ein Instruktionsvideo zum Spielen der Nōkan vergleichend mit einer anderen, melodischeren in der japanischen traditionellen Musik verwendeten Flöte (Shinobue) zusammengestellt: qFY9IbM60oA, oder nachzulesen bei KEENE 1990 (1966) 19–20.

<sup>17</sup> Vgl. EMMERT 1997 29, KEENE 1990 (1966) 19, ZOBEL 1987 2 und a. BLASSEN 1987 58: der Flötist ruft angebl. den Shite herbei.

„Sekidera Komachi“ [87] beispielsweise keine unnützen Ornamente beigefügt werden<sup>18</sup>. Bislang ist nicht untersucht worden, wie alt oder jung die Verwendung der Nōkan im Sarugaku ist. Es spricht jedoch nichts dagegen, ihren Ursprung bis in die frühe Edo-Zeit oder noch weiter in die Vergangenheit zurückzuverfolgen. Der Hishigi muss dabei nicht als schamanistisches Relikt betrachtet werden, sondern stellt ein dramaturgisches Mittel dar, um das Kommen des Shite anzukündigen und somit die Aufmerksamkeit des Publikums auf ihn zu lenken<sup>19</sup>.

In der Edo-Zeit wurden von den Musikerschulen zu Lehr- und Übungszwecken zwei verschiedene Notationen entwickelt, „Shōga“ für die Nōkan und „Tsubutsuke“ für die Trommeln. Beide Formen finden sich in Musterbüchern niedergelegt und werden auch heute noch in der Lehre benutzt. Shōga und Tsubutsuke ähneln den Katazuke aus dem Tanz und führen neben einzelnen Grundeinheiten, bestehend aus Segmenten zu je acht Schlägen auch konkrete in Stücken verwendete Kombinationen von diesen auf<sup>20</sup>. Das Spiel jedes Instruments wird nämlich von diesen Grundeinheiten von der Länge eines Shōdan strukturiert (acht Schläge, beginnend mit einem Halbschlag). Diese werden mit „Ku“ für Sprache und Gesang (zwölf Silben), „Te“ für die Trommeln (acht Schläge) und „Shōfu“ für die Flöte bezeichnet<sup>21</sup>. Sie können im Rahmen eines Shōdan erweitert oder ihr Umfang verringert, beispielsweise der Gesang auf dreizehn Silben verlängert oder auf zehn oder elf gekürzt werden<sup>22</sup>. Entsprechend passen Hayashikata die Schläge der Trommeln und Töne der Nōkan rhythmisch an, indem die Pausen (Ma) zwischen den Schlägen kürzer oder länger ausfallen. Allgemein werden die Grundeinheiten der Musik mit dem Begriff „Kusari“ bezeichnet<sup>23</sup>. Shōdan umfassen nämlich auch die Bewegung (mit der Grundeinheit Kata).

Die **Hayashikata**<sup>24</sup> unterliegen strengeren Regeln als die Schauspieler und Sänger<sup>25</sup>. Nicht zuletzt deshalb hat ihre Bedeutung gegen Ende des 19. Jahrhunderts stetig zugenommen. Einige Forscher vermuten sogar, dass die geringere Spielgeschwindigkeit heutzutage den Musikern geschuldet sei<sup>26</sup>. Das halte ich allerdings für fraglich. Denn in Quellen der Edo-Zeit, in der sich das Tempo der Stücke verringerte, finden sich keine Hinweise darauf. Im 16. Jahrhundert stand außerdem bereits der Shite im Mittelpunkt der Vorstellung. Zwar prägen die Trommeln, allen voran die Taiko, den Rhythmus eines Stückes, aber sie tun dies in Abstimmung mit dem Hauptspieler<sup>27</sup>. Wie in Kapitel 6.5 näher ausgeführt, er-

---

<sup>18</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 72–75.

<sup>19</sup> Bspw. von DEPOORTER 1990.

<sup>20</sup> Vgl. KOMPARU 1983 184–188. Bei ihm a. Beispielbilder für die Notation.

<sup>21</sup> Vgl. *ibid.* 274–278.

<sup>22</sup> Vgl. BARTH 1972 119 (jedoch ungenau), BETHE/BRAZELL 1978 51–52, KOMPARU 1983 197–198.

<sup>23</sup> Vgl. KOMPARU 1983 189.

<sup>24</sup> Zu den Hayashikata zählen die Kotsuzumikata, die Ōtsuzumikata, die Taikokata und die Fuekata sowie die Hayashi-Kōken. Sie spielen sowohl in den meisten Nō als auch in einigen Kyōgen, s. 6.1.1 154.

<sup>25</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 2, NAGAO 1997 112.

<sup>26</sup> BRANDON 1997 102. Leider führt Brandon keine Namen auf. Zudem erscheint es unsinnig, den Musikern eine Verlangsamung des Sarugaku zuzuschreiben, die bereits unter den Nachfolgern Zeami greifbar ist. Zu der Spieldauer/-geschwindigkeit des Sarugaku s. 6.5.

<sup>27</sup> EMMERT 1997 29 betont, keine Trommel übernehme die Führung. Sein Eindruck sei vielmehr der eines Wettlaufes zwischen ihnen.

scheint es daher unrealistisch, dass die Verlangsamung im Sarugaku allein von den Hayashikata getragen worden sein könnte. Wahrscheinlicher ist das Zusammenspiel aus Künstlern und Zuschauern, die ein Interesse an der Betonung ästhetisch anmutiger Bewegung und lyrischer Sprache hatten.

Sofern keine Taiko aufgestellt ist – solche Stücke werden Daishōmono genannt –, geben Kotsuzumikata und Ōtsuzumikata mit ihren Schlägen und Kakegoe den Rhythmus vor<sup>28</sup>. Dieser ist im Nō und Kyōgen nicht fest und starr wie ein 4/4-Takt<sup>29</sup>, sondern nach dem Jo-Ha-Kyū-Prinzip<sup>30</sup> sowie mit der Betonung einzelner Silben und Bewegungen variabel, meist über ein ganzes Stück oder einen Abschnitt des Stücks ansteigend und dann wieder abfallend. Das bedeutet, die Grundeinheit aus acht Schlägen hat nicht immer eine festgesetzte Dauer, sondern kann länger oder kürzer ausfallen, je nach Abschnitt und Umständen. Die Zahl der Schläge ändert sich jedoch nicht<sup>31</sup>. Anfang und Ende einer Grundeinheit sind in der Regel nur für den Kenner zu erkennen, die wissen, wann die Trommler ihre Rufe ausstoßen.

Obwohl das Nō professionelle Musiker kennt, lernen Shite- und Wakikata in ihrer Ausbildung, die Instrumente zu spielen, beginnend noch vor dem zehnten Lebensjahr mit der Taiko, deren Spiel keine Textkenntnis erfordert. Sie erreichen zumindest das Niveau fortgeschrittener Laien und könnten Musiker ersetzen, sofern diese und ihr Kōken ausfallen sollten. Defizite gegenüber ausgebildeten Hayashikata wären nur für Kenner merklich<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> Stücke mit Taiko hingegen werden Taikomono genannt. Sie bilden jeweils etwa die Hälfte des Repertoires aller Schulen, vgl. BLASSEN 1987 63, KOMPARU 1983 187.

<sup>29</sup> Zur Erinnerung: „Takt“ und „Schlag“ sind Begriffe aus der westlichen Musiktheorie ohne direkten Bezug zu Nō und Kyōgen. Shōdan sind keine Takte und der Wechsel von Ton und kein Ton sind nicht Schlag und Pause. Bezeichnungen wie diese werden jedoch bis heute in der deutsch- und englischsprachigen Forschung und Lehre verwendet, von der ich mich nicht allzu weit entfernen möchte (s. 7.1 204).

<sup>30</sup> Das Jo-Ha-Kyū-Prinzip wurde in 6.1.2 142, Fn. 74 bereits kurz beschrieben und wird später in diesem Kapitel noch aufgegriffen werden. Es handelt sich um ein aus der Gagaku-Musik stammendes Strukturprinzip ansteigender rhythmischer Intensität, das von Zeami auf beinahe jedes Element des Sarugaku übertragen wurde. Am bekanntesten ist seine Einteilung des Goban (Fünf-Stücke-Zyklus, s. 9.1.3) in ein langsames, gemessenes Jo-Stück, drei sich langsam an Handlungs- und Bewegungsintensität steigernde Ha-Stücke und ein alle abschließendes, rasantes Tanzstück, das dem Kyū zugeordnet wird. Andere Elemente im Nō/Kyōgen sind entsprechend eingeteilt: Jo markiert immer den Anfang und ist relativ zu Ha und Kyū langsam, wenig intensiv, Ha markiert die Mitte und Kyū den Schluss, relativ zu Jo und Ha schnell und sehr intensiv. Um diese Steigerung zu erreichen, werden im Fall der Musik die Pausen zwischen den „Schlägen“ immer stärker zusammengezogen, so dass kurz vor dem Ende eines Shōdan das Tempo höher ist als zu Beginn. Zu dem nächsten Shōdan fällt es wieder ein klein wenig ab, nur um wieder neu anzusteigen und sich so über das Stück langsam zu steigern, bis es am Schluss des Stücks seinen Höhepunkt erreicht, sei es in einem wilden Tanz oder einem raschen Abgang des Shite. Das Jo-Ha-Kyū-Prinzip prägt nicht nur die Shōdan, sondern auch größere Segmente eines Stücks, bspw. ganze Tänze oder die Dan genannten Akte eines Nō, von denen jedes ebenfalls fünf besitzt: Jo, 1. Ha, 2. Ha, 3. Ha und Kyū. Nicht alle diese Einteilungen in Jo, Ha und Kyū stammen von Zeami, manche wurden bis in das 20. Jahrhundert hinzugefügt oder ergänzt. BOHNER 1956 präsentiert und bespricht die kanonischen Stücke je geordnet nach diesen fünf Segmenten.

<sup>31</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 49–59, insbes. 49.

<sup>32</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 172.

Die Hayashikata betreten die Bühne vor allen anderen Spielern und verlassen sie zuletzt durch den Agemaku<sup>33</sup>. Sie sitzen hinter dem Spielbereich vor der Kieferwand (im Ato-za)<sup>34</sup>, wenn ein ganzes Stück und auf der Hauptbühne (Honbutai), wenn ein Kogaki<sup>35</sup> gegeben wird<sup>36</sup>. Bei ihnen sitzen auch die Kōken, ganz in der Nähe der Kirido-guchi genannten kleinen Tür, durch die diese auftreten und abgehen<sup>37</sup>. Mitunter nennen Spieler diese kleine Tür auch Wasure-guchi, weil durch sie Gegenstände nachgereicht werden können, die Kōken oder andere vergessen haben. Sie ist nicht zu verwechseln mit der Kinin-guchi neben dem Chor, einer Tür, durch die Adelige auf die Bühne gelangen konnten, ohne sich durch die niedrige Kirido-guchi hindurchbücken zu müssen.

**Rhythmische Unterlegung** erfolgt in Momenten dramatischer oder szenischer Spannung, indem mehr Instrumente oder diese schneller spielen. Ebenso wie der Gebrauch von Bewegung im Nō minimiert ist, verhält es sich mit dem Einsatz der Instrumente<sup>38</sup>. Die Modulation von Tonhöhe und Geschwindigkeit der Nōkan ist hierbei besonders wichtig, auch deswegen, weil sie freier gespielt werden und sich daher der Darbietung des Shite in einem Maße anpassen kann, das den Trommeln nicht möglich ist. Eine bestimmte Anzahl von Schlägen in der Minute wurde nicht festgelegt, weswegen Stücke, abhängig von ihrer Position im Tagesprogramm, von Spielort und Spielzeit sowie Publikum schneller und langsamer gespielt werden können<sup>39</sup>. Das musikalische Gespinst im Nō entsteht aus dem Zusammenspiel der Instrumente, des Chors und des Hauptspielers, auf den die ganze Darbietung bezogen ist. Sein Tanz und sein Stampfen geben den Rhythmus vor, den Instrumente und Chor aufnehmen, der jedoch auch von ihnen beeinflusst werden kann, indem sie beispielsweise bewusst bremsen<sup>40</sup>. Dies ist dringend notwendig, wie das Beispiel Udaka Michishiges zeigt, der, ganz ohne die Orientierung durch die Instrumente in einem Shimai einen zwanzigminütigen Tanz, ohne es zu merken, auf zehn Minuten verkürzte<sup>41</sup>. Bei einem auswändig zu lernenden Repertoire erscheint es außerdem kaum möglich, jedes Stück bis in das letzte Detail zu kennen.

---

<sup>33</sup> Vgl. KOMPARU 1983 162.

<sup>34</sup> Dieser Bereich der Bühne befindet sich nicht unter dem spitzgiebeligen Dach der Hauptbühne, sondern besitzt aus akustischen Gründen ein eigenes Flachdach, vgl. *ibid.* 135. „Ato-za“ bedeutet wrtl. übersetzt „Hintere Sitzplätze“, bezogen auf den Spielbereich.

<sup>35</sup> Kogaki sind gekürzte Fassungen beliebter Stücke, meist nur deren zentrale Tanz- oder Gesangspartien. Diese werden häufig masken- und kostümlös gespielt. Der Kanon jeder Nō-Shite-Schule enthält u. a. zugelassene Kogaki-Fassungen. Unter diesen sind auch Kogaki von Stücken, deren Komplettfassungen sich ansonsten nicht im Kanon finden. Kogaki werden häufig unterbesetzt gespielt, d. h. ohne Chor und Musiker. Der Shite singt dann Partien, die er gewöhnlich nicht singen würde. Generell zu dem Kanon und den zugehörigen Kogaki in 9.1.1.

<sup>36</sup> Vgl. KOMPARU 1983 182.

<sup>37</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 19, KOMPARU 1983 143–144.

<sup>38</sup> Vgl. KOMPARU 1983 74.

<sup>39</sup> Vgl. *ibid.* 192–193.

<sup>40</sup> Vgl. EMMERT 1997 29, KOMPARU 1983 168, insbes. COLDIRON 2004 307–308. Zu der Deutung des Stückes durch den Hauptspieler vgl. BRANDON 1997 98 sowie 6.1.1 und 6.1.6. Die Spieler kommunizieren über Stampfen (Shite), Kakegoe (Trommler) und spezielle Schlagmuster (insbes. der Taiko-Spieler), vgl. BETHE/BRAZELL 1990 175, KOMPARU 1983 194.

<sup>41</sup> Vgl. COLDIRON 2004 307–308.

Passagen werden selbst von erfahrenen Spielern vergessen<sup>42</sup> und es ist daher wichtig, dass alle Teilnehmer, Mitglieder des Chores, Musiker und der Shite, in der Lage sind, aufeinander zu reagieren<sup>43</sup>. Zumindest im 15. Jahrhundert kam dem Zusammenspiel zudem große Bedeutung zu, weil die Gunst des Publikums davon abhing, ob es den Spielern gelang, seinem Geschmack zu entsprechen und gegebenenfalls das eigene Spiel und vor allem das Tempo und die Intensität an dessen Stimmung anzupassen. Heute geschieht dies aufgrund der Neubewertung der Sarugaku-Bühne während der Meiji-Zeit nicht mehr<sup>44</sup>.

Gesangspassagen wie das Iguse<sup>45</sup> kommen ohne Bewegung seitens des Shite aus. Sie gehören ganz dem Zusammenspiel der Instrumente und den Stimmen des Chors und des Shite<sup>46</sup>. Dabei ist der Gesang nur punktuell an den Trommelschlag gebunden, ansonsten jedoch frei, ohne dabei unrhymisch zu werden<sup>47</sup>. Sowohl Gesang als auch Musik orientieren sich nämlich am selben Rhythmusmuster, dessen einzelne Segmente sich um einen Kernton herum gruppieren. Praktisch handelt es sich um einen Shōdan (ohne Bewegung). Erstaunlicherweise für die europäische Musiktheorie stimmt die Zahl der Silben in einem dieser Segmente nicht mit den acht Schlägen (Yatsu Byōshi) überein, denen die Hayashikata folgen. Daher weise ich nochmals darauf hin, dass es sich bei dem Shōdan lediglich um ein Strukturelement handelt, das die Partikularkünste des Nō rhythmisch miteinander synchronisiert, nicht einen „Takt“. Gleich wie viele Silben er singen wird, weiß der Sänger, dass er sie in einem Shōdan produzieren muss. Diesen wiederum erkennt er nicht nur, weil sein Lehrer darauf geachtet hat, ihn das Stück genau zu lehren, sondern auch, weil nur eine begrenzte Zahl von Rhythmusmustern verwendet werden. Das bedeutet, ein Sänger weiß in der Regel stets, wie lange ein beliebiger Shōdan noch dauern wird und kann seine Bewegung und seinen Gesang daran anpassen, sofern dies nicht die Musiker übernehmen, indem sie ankündigen, einen weiteren Shōdan einzufügen, um das Spiel insgesamt zu synchronisieren. Eine Grundeinheit des Gesangs (Kusari) umfasst gewöhnlich zwölf Silben, kann jedoch auch auf bis zu zehn oder vierzehn Silben gekürzt oder gedehnt werden. Für die Hayashikata beginnen die Segmente immer mit einem Moment der Stille (Ma) auf einem Halbschlag, der Gesang kann sofort einsetzen und so unmittelbar von einem Segment in das nächste überleiten<sup>48</sup>. Die Grundeinheit aus Trommelschlägen und Kakegoe werden hingegen Tegumi-Kombinationen genannt. Sie dürfen nur in der zweiten Hälfte frei gestaltet werden, in der ersten sind sie meist rhythmisch festgelegt<sup>49</sup>. Für einen neu-

---

<sup>42</sup> Hierüber schreibt Pellechia unter Angabe verschiedener Gründe in seinem Blog: <http://nohtheatre.wordpress.com/2013/04/01/memory-loss/>.

<sup>43</sup> Vgl. BRANDON 1997 98.

<sup>44</sup> Vgl. BENL 1953 45–46, RIMER/YAMAZAKI 1984 18–20.

<sup>45</sup> Sprachlich bildet das von Metaphern und lyrischer Sprache angefüllte Iguse den Höhepunkt eines Nō. Es handelt sich dabei um einen gesungenen Vortrag des Shite über seine innere Befindlichkeit ohne Bewegung. In kanonischen Stücken ist es gegen Ende zu hören.

<sup>46</sup> Vgl. NAGAO 1997 112.

<sup>47</sup> Vgl. BLASSEN 1987 54. Zu dem Zusammenspiel von Gesang und Tanz *ibid.* 107.

<sup>48</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 46–47, 56, BLASSEN 1987 66.

<sup>49</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 45, 52, insbes. 65–69; Bethe/Brazell haben sich eingehend mit einigen dieser Kombinationen beschäftigt und sie in ihrer beeindruckenden Stückanalyse aufgeführt. Bei ihnen findet sich eine Tabelle mit einer Reihe möglicher Rhythmusvariationen. Insgesamt sind für einzelne Instrumente jeweils um die 200 bekannt.



tralen Betrachter verdeutlicht bereits diese Begriffsvielfalt, dass westliche und zumindest die auf das Nō und Kyōgen bezogene japanische traditionelle Musiktheorie grundverschieden sind. Bezeichnungen aus der einen können nicht seriös verwendet werden, um die andere zu erklären. Daher kommt es bei der interkulturellen Vermittlung – zumal in einem schriftlichen Medium – häufig zu Missverständnissen, wie oben geschildert.

Heutzutage ist die rhythmische Struktur eines Nō begrifflich genau erfasst. Sie lässt sich, wie Bethe und Brazell sowie Komparu aufzeigen, problemlos schriftlich festhalten und kann von den Hayashikata gelesen werden. Denn die Rhythmusmuster wiederholen sich und können zumindest theoretisch beliebig miteinander kombiniert werden. Dies geschieht im traditionellen Rahmen jedoch nur, wenn gekürzt oder gedehnt werden muss, beispielsweise weil der Hashigakari länger ist oder der Shite Text auslässt.

Ebenso wie der Unterleib das Zentrum und den Ruhepunkt der Bewegung bildet, ist er auch das Zentrum des **Gesangs** (Utai)<sup>50</sup>. Tanz und Gesang gemeinsam konstituieren die zwei Formen der Darstellung (Nikyoku), von denen Zeami mehrfach schreibt<sup>51</sup>. Dabei sind die Grundlagen des Gesangs unabhängig von der Rolle, in der gesungen oder gesprochen wird<sup>52</sup>. Vom Gesang verschieden ist das rhythmisch gesprochene Wort (Kotoba, siehe unten). Sänger im Nō singen mit der „natürlichen Stimme“ (Jigoe)<sup>53</sup>.

Beim Nō-Gesang wird zwischen Yowagin (sanfter Gesang) und Tsuyogin (kräftiger Gesang) unterschieden<sup>54</sup>. Beide Formen können sowohl von einem Spieler als auch dem Chor gesungen werden. Wesentlich wichtiger als der konkrete Inhalt, den Zuschauer meist nachlesen können oder ohnehin kennen, ist der Ausdruck<sup>55</sup>, mit dem zentrale Silben belegt werden. Dieser unterscheidet sich von Sänger zu Sänger zum Teil erheblich und ist eine der Hauptursachen für die Herausbildung von Stück- und Schulvarianten<sup>56</sup>. Vorgebildete Hörer schenken diesen Nuancen größte Aufmerksamkeit<sup>57</sup>. Diese Entwicklung erscheint mir insofern interessant, als das Sarugaku bis Kan'ami und Zeami eine vorwiegend dialogische Bühnenkunst war, deren Beliebtheit auf der Nachahmung von Typen beruhte<sup>58</sup>. Daraus

<sup>50</sup> Für EMMERT 1997 27–28 gehört der Gesang zu dem Bereich Musik.

<sup>51</sup> Siehe oben. Nachzulesen bei BENL 1953 56–57 oder RIMER/YAMAZAKI 1984 27–28. Genauer mit dem Gesang als Grundlage des Nō beschäftigt sich QUINN 1992. Zeami wurde von dem Renga-Dichter Nijō Yoshimoto am Hof Shōgun Ashikaga Yoshimitsus unterrichtet und glaubte daran, dass gut gewählte Worte Yūgen hervorrufen könnten, vgl. *ibid.* 206–208. Zwar maß er der Dichtung keinen besonderen Stellenwert bei, glaubte jedoch daran, dass sie ein fester Bestandteil eines Gesamtkonzeptes des Sarugaku sein müsse, mit der das Publikum verzaubert werden könne, vgl. BENL 1953 50–51, RIMER/YAMAZAKI 1984 21–22.

<sup>52</sup> Vgl. QUINN 1992 202.

<sup>53</sup> Vgl. KOMPARU 1983 170.

<sup>54</sup> Näheres zu Unterschieden und Anwendungsbereichen beider Formen findet sich bei BLASSEN 1987 55–56, BETHE/BRAZELL 1978 41–43, KOMPARU 1983 171–172 (Yowagin), 177 (Tsuyogin) sowie SERPER 2000 130–131. Manche Stücke nutzen den Gegensatz Yowagin-Tsuyogin nicht, sondern lassen den Gesang in nur einer der beiden Weisen vortragen.

<sup>55</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 29.

<sup>56</sup> Vgl. BARTH 1972 100.

<sup>57</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 43.

<sup>58</sup> Vgl. BARTH 1972 65.

mag bereits ersichtlich sein, dass das Nō keine absoluten, sondern nur relative Tonhöhen kennt. Diese werden in den Utaibon mit „Fushi“ genannten Zeichen rechts vom Text vermerkt. Sie zeigen jeweils an, wie eine Silbe relativ zur vorangegangenen gesungen und betont werden muss<sup>59</sup>. Entsprechend existieren keine Tonlagen wie in der modernen westlichen Musiklehre. Noten werden nicht an einer Skala ausgerichtet notiert, deren Tonhöhe mit der Stimmgabel festgelegt werden kann, sondern relativ zu der Stimmhöhe des Sängers. Dieser singt dann höher oder tiefer, kräftiger oder weicher, aber dieses „höher“ oder „tiefer“ und „kräftiger“ oder „weicher“ kann sich von Sänger zu Sänger erheblich unterscheiden. Daher können Sänger mit hohen und solche mit tiefen Stimmen gemeinsam singen, ohne dass der eine seine Stimmhöhe der des anderen annähern müsste<sup>60</sup> – und aus demselben Grund eignet sich die Stimmlage einer Frau theoretisch nicht für ein Kriterium, sie aus dem Nō auszuschließen, zumal Männer wie Frauen sie trainieren (können und) müssen, um eine angemessene Tonqualität zu erreichen. Gesang wird als „Eigentum“ des Sängers betrachtet und darf nur nach vorheriger Genehmigung von anderen aufgenommen werden<sup>61</sup>.

**Kotoba**, „gesprochene“ Partien, betrachtet die Forschung gesondert von dem Gesang<sup>62</sup>. Sie folgen nicht nur eigenen Regeln und verwenden keine Fushi<sup>63</sup>, sondern werden immer von einem Spieler, niemals jedoch vom Chor gesungen<sup>64</sup>. Bis zur Wende zum 18. Jahrhundert wurden Yowagin und Kotoba als Gegensatzpaar verstanden und dienten der Akzentuierung der Rolle des Shite. Heute ist nicht mehr ganz klar, wie sich der Tsuyogin aus den beiden entwickelte, aber er ersetzte den Kotoba als Gegensatz zum Yowagin, so dass es notwendig wurde, auch den Kotoba auszudifferenzieren. Serper macht bei ihm ein „männliches“ und ein „weibliches“ Grundmuster aus. Diese Benennungen haben jedoch nichts mit geschlechtlicher Färbung zu tun. Serper ordnet sie derart, weil sie jeweils vorwiegend von männlichen beziehungsweise weiblichen Rollen benutzt werden. Ersteres zeichnet sich durch Tonsprünge, also eine gebrochene Melodie, aus, Zweiteres durch Tonreihen, also eine praktisch wellenförmige Melodie<sup>65</sup>. Eine japanische Terminologie scheint sich für beide Modi bislang nicht entwickelt zu haben. Heutzutage sind Kotoba-Passagen im Libretto von den Utai-Passagen deutlich getrennt, praktisch kann vor der Drucklegung der Gesangsbücher jedoch nicht zwischen gesungenen und gesprochenen Passagen unterschieden werden.

Das gesprochene Wort im Kyōgen wird **Serifu** genannt, der Gesang hingegen Kotoba. Seine Struktur ähnelt dem Kotoba im Nō, Serifu hingegen zeichnet sich durch ganze Sätze und eine „natürliche“ Sprache aus. Grammatik, Dichte der Sprache und Syntax im Kyōgen unterscheiden sich erheblich von seiner Schwesterkunst<sup>66</sup>.

<sup>59</sup> Vgl. KOMPARU 1983 173–177.

<sup>60</sup> Vgl. GEILHORN 2011 141, KOMPARU 1983 172–173.

<sup>61</sup> Vgl. JOHNSON, Irmgard: The Role of Amateur Participants in the Arts of nō in Contemporary Japan, in: Asian Music 13.2 (1982), 115–133 122.

<sup>62</sup> SERPER 2000 betrachtet ausführlich Kotoba und seine männlichen und weiblichen Komponenten. Sofern nicht anders vermerkt, stammen sämtliche Informationen zu Kotoba aus seinem Artikel.

<sup>63</sup> Vgl. KOMPARU 1983 178.

<sup>64</sup> Vgl. *ibid.* 169.

<sup>65</sup> SERPER 2000 führt auch Abbildungen von Tonaufnahmen und Notationsbeispiele auf.

<sup>66</sup> Vgl. *ibid.* 154–155.

Das **Ma**-Konzept habe ich bereits im Zusammenhang mit der Bewegung angesprochen. Ursprünglich handelte es sich um ein räumliches Konzept und bedeutet noch heute so viel wie „dazwischen“. Es bezeichnet ebenso die Erwartung und Spannung, bevor eine Bewegung erfolgt, wie den Nachhall einer Bewegung, die gerade abgeschlossen wurde. Häufig wird es daher mit einem Negativ verglichen, der Zeit, in der keine Bewegung erfolgt und das Potenzial für jede Bewegung am größten ist. Den Kenner interessiert daher weniger, was der Shite tut, als das, was er nicht tut, der Raum der Leere um ihn herum, vor dem er sich wie ein Scherenschnitt abzeichnet und ihm dadurch erst Form verleiht.

Ma bezeichnen in Gesang und Musik jeweils eigene Momente mit jeweils eigenen Funktionen. Im Gesang sind es die Sprechpausen, die mit der Hilfe der Gestik den Text mit Bedeutung versehen<sup>67</sup>, in der Musik hingegen werden die Kakegoe in das Ma der Trommelschläge – die Stille auf den Halbschlägen dazwischen, in denen die Trommel nachschwingt oder zumindest der Klang nachhallt – gerufen und dienen der Orientierung der anderen Trommler und des Shite, wann der nächste Schlag erfolgen und welches Muster geschlagen wird<sup>68</sup>. Denn je nach Muster erfolgen die Rufe an anderen Stellen. Seit wann die Kakegoe-Ma-Kombination gespielt wird, ist nicht bekannt, aber Ma bilden ein grundlegendes strukturelles Merkmal japanischer rhythmischer Musik<sup>69</sup>. Anders als in westlicher Musik liegt der Fokus im Nō auf dem Negativ des Rhythmus, also auf den Ma, in denen Spannung auf den nächsten Schlag beziehungsweise die nächste Silbe aufgebaut wird<sup>70</sup>. Zu dem Ende eines Kusari hin werden die Ma kürzer<sup>71</sup>.

Zeami führte **Jo, Ha und Kyū**<sup>72</sup> anfangs als Grundlage aller Elemente des Sarugaku ein, um dieses zu ordnen. Ursprünglich kam das nach den drei Begriffen benannte Strukturprinzip aus der Musik, dem Gagaku, ebenso wie das Yūgen, und bezeichnete einen schneller werdenden Rhythmus. Bereits im Bugaku wurde es jedoch auch auf andere Spielelemente wie die Bewegung erweitert<sup>73</sup>. Heute strukturiert es jeden Aspekt von Nō und Kyōgen. Dabei können sich die Komposition und die aufgeführte Fassung eines Stücks voneinander unterscheiden. Denn zwar trägt der Komponist dafür Sorge, das Stück an den Strukturprinzipien auszurichten, aber die Spieler sind für deren Umsetzung auf der Bühne verantwortlich, allen voran der Shite. Beide Fassungen müssen daher, ähnlich wie die Bühnenfassungen im

---

<sup>67</sup> Vgl. HOSAKA Kazuo: Das Komische in den japanischen Kabarettnummern des Rakugo, in: BAYERDÖRFER, Hans-Peter/SCHOLZ-CIONCA, Stanca (Hrsg.): Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich, München 2005, 132–162 (HOSAKA 2005a) 141–142.

<sup>68</sup> Vgl. EMMERT 1997 28, KOMPARU 1983 189–190, 208–209.

<sup>69</sup> Bspw. im Bunraku, vgl. GERSTLE, C. Andrew: Theater as Music. The Bunraku Play „Mt. Imo and Mt. Se: An Exemplary Tale of Womanly Virtue“, Michigan 1990.

<sup>70</sup> Vgl. KOMPARU 1983 71–72, 168.

<sup>71</sup> Vgl. *ibid.* 190–191. Diesem Vorgehen liegt das Jo-Ha-Kyū-Prinzip zugrunde, das in jedem Kusari angewandt wird.

<sup>72</sup> TAKEMOTO Mikio: On the principle of *jo-ha-kyū* in contemporary *nō* theatre, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): *Nō Theatre Transversal*, München 2008, 69–77 hat sich genauer mit der Geschichte von Jo, Ha und Kyū vor und nach Zeami auseinander gesetzt. Sofern nicht anders angemerkt, stammen sämtliche Informationen in diesem Kapitel ab dieser Fn. zu dem Prinzip aus diesem Artikel.

<sup>73</sup> Vgl. BLASSEN 1987 25.

westlichen Theater, unabhängig voneinander betrachtet werden<sup>74</sup> – was in der Regel nicht geschieht. Bringt ein Shitekata ein Stück auf die Bühne, bietet sich vor allem für ihn die Möglichkeit zu persönlicher Gestaltung. Die Wirkung kann bereits variieren, wenn das Timing seiner Bewegungen, des Gesangs oder der Musik auch nur geringfügig geändert wird<sup>75</sup>.

Zwar führte Zeami das Jo-Ha-Kyū-Prinzip in das Sarugaku ein, seine Bedeutung und Gewichtung hat sich jedoch seit dem 15. Jahrhundert geändert. Bereits vor dem 14. Jahrhundert wurden Jo, Ha und Kyū als Strukturprinzipien aufgefasst und blieben nicht mehr auf das Gagaku beschränkt, sondern hatten ihren Niederschlag in anderen Künsten, sogar in der Blumensteckkunst, gefunden. Entsprechend ihrer ungenauen Verwendung in den Schriften Zeamis haben spätere Theoretiker wie Konparu Zenchiku (1405–1470) und Konparu Zenpō (1454–1532) vor allem im Bereich der Vokalmusik immer mehr über ihre Bedeutung geschrieben, bis zu einem Punkt, an dem sie Zeami offen widersprechen. Zenpō erklärte beispielsweise in „Zenpō Zōtan“ (nach 1500), das Kyū solle nicht noch einmal abfallen. Nur im Gesang, so im „Utai Konpon Hidenishō“, solle es ruhig enden. Heute ist es jedoch üblich, das Kyū in allen Bereichen abfallen zu lassen, um einen Zirkel aus Jo, Ha und Kyū zu erhalten. Zeitweilig (im 19. Jahrhundert) wurden Jo, Ha und Kyū auch als Anfang, Mitte und Schluss aufgefasst und in Romanen entsprechend eingesetzt. Das von Zeami ursprünglich als Strukturelement eingeführte Prinzip, das dazu gedacht war, unterschiedliche Bühnenkünste, aus denen das Sarugaku seines Vaters bestand, in eine Ordnung, einen gewissen Einklang zu bringen, bildet heute eine der Grundlagen der besonderen Ästhetik des Nō.

Nō und Kyōgen verwenden eine heute in Japan nicht mehr gesprochene **Sprache**. Sie ist mitunter auch für Japaner nur mit Mühe und Vorbildung zu verstehen<sup>76</sup> und steckt voller Andeutungen und Stellvertreter- sowie Assoziationswörter (Makura-kotoba und Engo)<sup>77</sup>. Für einen westlichen Besucher sind sie meist völlig unverständlich, sofern er sich nicht zuvor mit Nō und Kyōgen oder japanischer Literatur der Heian-Zeit beschäftigt hat, aus der die Sprache des Nō stammt. Sie war damit bereits veraltet, als Zeami lebte. Daher ist das Sprachproblem im Nō präsenter als im Kyōgen, denn Letzteres bedient sich weniger einer lyrischen denn einer literarischen Sprache und nutzt in der Regel vergleichsweise einfache Sätze, die deutlich und klar verständlich gesprochen werden. Darüber hinaus wird die Sprache der späten Muromachi- und frühen Edo-Zeit benutzt<sup>78</sup>, die dem heutigen Japanisch näher steht als die der Heian-Zeit. Nō-Texte werden gesungen und häufig bis zur Unkenntlichkeit verzerrt, so dass es heute üblich geworden ist, mit einem Textbuch in der Vorstellung zu

---

<sup>74</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 6–8.

<sup>75</sup> Vgl. BLASSEN 1987 107.

<sup>76</sup> Vgl. PRONKO, Leonard C.: Oriental Theatre for Western Audiences. Problems of Authenticity and Communication, in: Educational Theatre Journal 20.3 (1968), 425–436 426, KEENE 1990 (1966) 22. Keene (ibid. 18) weist darauf hin, dass bereits in der Muromachi-Zeit Schwierigkeiten aufgetreten sein könnten, weil die Sprache des Sarugaku sich an der höfischen Dichtung der Heian-Zeit orientierte.

<sup>77</sup> Mehr zu diesen Sprachfiguren bei BLASSEN 1987 71 sowie bei BETHE/BRAZELL 1978 21–40.

<sup>78</sup> Vgl. BARTH 1972 135.

sitzen und mitzulesen. Auch deswegen sind die Lichter während der Vorstellung nicht ganz ausgeschaltet, sondern nur gedimmt<sup>79</sup>.

Kyōgen-Stücke kommen meist ohne musikalische Begleitung und Gesänge<sup>80</sup> aus. Manchmal werden in Parodien Nō-Gesänge aufgegriffen und diese dann auch von Musikern begleitet<sup>81</sup>. Befinden diese sich auf der Bühne, blicken sie zur Seite, nicht nach vorn und ihr Spiel ist unbeschwerter<sup>82</sup>. Musikinstrumente nicht nur aus dem Nō-Orchester finden außerdem als Requisiten Verwendung. Allgegenwärtig und charakteristisch für das Kyōgen ist hingegen die **Lautmalerei**<sup>83</sup>. Bei der Interaktion mit Objekten, die nicht auf der Bühne zu sehen sind, imitieren Schauspieler die Geräusche, die diese machen würden. Wird beispielsweise eine Schiebetür aufgeschoben, sagt der Schauspieler „Gara, gara, gara“. Diese Lautmalereien werden heute auch in Manga verwendet.

Stimmvolumen und -qualität sind im Kyōgen ebenso wie im Nō von der Übung und vom Alter des Schauspielers, nicht aber vom Geschlecht abhängig<sup>84</sup>. Mit ihrem Training wird in der Regel noch vor der Einübung der Bewegungsmuster begonnen<sup>85</sup>. Eher selten nähert sich der Sprachduktus und -gebrauch der Bühne dem der Wirklichkeit an<sup>86</sup>.

## 7.2 SPRACHE, GESANG UND MUSIK NACH ZEAMI

Zweifellos haben sich Gesang und Musik im Sarugaku und Kyōgen seit dem 15. Jahrhundert mehrfach gewandelt, nachdem Kan'ami und Zeami sie neu in das Yamato-Sarugaku eingeführt haben, das bis dahin eine dialogische Kunst gewesen sein soll<sup>87</sup>. Ortolani, Raz und Zobel, um nur einige Forscher zu nennen, blicken sogar noch weiter in die Vergangenheit zurück, um die Ursprünge der Nō-Gesänge und -Musik und ihre Geschichte zu ergründen. Dieser Aufwand ist jedoch gar nicht notwendig, um den akustischen Wandel zu illustrieren, dem das Sarugaku bis in das 19. Jahrhundert unterworfen war. Inoura und Kawatake ordnen die gesangliche und musikalische Entwicklung vor allem den Jahren 1450 bis 1600, insbesondere Kanze Nobumitsu (1435/50–1516, Tayū der Kanze-Truppe), Kanze Nagatoshi (1488–1541, Tayū der Kanze-Truppe) und Konparu Zenkyoku (1549–1621, Tayū der Konparu-Truppe) zu. Danach können sie keine relevanten Änderungen in den Bereichen Gesang oder Musik erkennen, begründet in ihrer These<sup>88</sup>. Denn zu Beginn ihrer Monographie konstatieren Inoura und Kawatake, dass es sich beim Nō um eine in der Edo-Zeit(!) vollendete dramatische Form handele. In der Folge konzentrieren sie sich auf die künstlerisch-dramatische Entwicklung des Nō, in der Gesang und Musik nur eine geringe Bedeutung zu-

---

<sup>79</sup> Vgl. BANU 1986 97, COBIN 1969 167.

<sup>80</sup> Gesänge sind im Kyōgen immer inhaltlich begründet, vgl. BARTH 1972 132.

<sup>81</sup> Vgl. HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 112–114.

<sup>82</sup> Vgl. BARTH 1972 136, KONPARU 1983 213.

<sup>83</sup> Vgl. HARRIS 2006 63, HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 109–110.

<sup>84</sup> Vgl. GEILHORN 2011 190.

<sup>85</sup> Vgl. KENNY 1989 xviii.

<sup>86</sup> Vgl. HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 109.

<sup>87</sup> Vgl. BARTH 1972 65.

<sup>88</sup> Vgl. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 13–15.

kommt<sup>89</sup>. Denn offenbar führte der Wandel von einer imitatorisch-realistischen Dialogkunst hin zu einer musikalisch-lyrischen Bühnenform im Sarugaku bei den Yamato-Truppen nicht dazu, ein dramatisch befriedigendes Ende für ihre Stücke zu suchen, auch wenn nur Teile der alten Darstellungstradition aufgegeben wurden. Bei den Ōmi-Truppen, von denen Kan'ami und Zeami sich in musikalischer und lyrischer Hinsicht inspirieren ließen (Yūgen-Konzept), bestand das Ende eines Stückes darin, dass alle Mitglieder der Truppe auf der Bühne einen Schlussgesang anstimmten<sup>90</sup>. Ōmi- und Yamato-Truppen waren sich zu Kan'amis Zeit noch verbunden. Er und sein Sohn konnten damals jedoch lediglich die Grundlagen des heutigen Gesangs und der heutigen Musik legen. Durch Kürzungen, Streckungen, begriffliche Konkretisierungen und schließlich die Standardisierung im 17. und 18. Jahrhundert formten ihre Nachfahren schließlich um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert den Nō-Gesang und die Nō-Musik der Gegenwart. Diese Entwicklung nachzuverfolgen, stellt Theater- und Musikwissenschaftler aufgrund mangelnden guten Quellenmaterials jedoch vor Probleme. Während es schwierig bis unmöglich ist, abhängig von archäologischen Funden und Relikten aus der jeweiligen Zeit, Spielweise und Klang der Instrumente (geschweige denn des Gesangs) durch die Jahrhunderte zurückzuverfolgen, insbesondere vor der Einführung einer Notation oder von Lehrschriften, in denen Hinweise auf die genutzten Techniken gegeben werden, kann zumindest die Zuteilung der Gesangspassagen und die Besetzung des Orchesters relativ leicht anhand von schriftlichen Nachrichten nachvollzogen werden, die Besucher und Spieler gleichermaßen hinterlassen haben. Ob und inwiefern sich jedoch die Betonung einzelner Silben oder Segmente eines Stückes geändert haben mögen, bleibt schwierig herauszufinden – ist je nach Quellenlage aber nicht unmöglich. Zu dem Bild, das die Forschung von der Geschichte von Gesang und Musik zeichnet, gehören jedoch mehr und mehr weiße Flecken, je weiter zurück in die Vergangenheit sie blickt. Beispielsweise ist bekannt, dass Ende des 14. bis Anfang des 15. Jahrhunderts der Kusemai von dem Hauptspieler persönlich gesungen und getanzt wurde. Später erst gesellte sich der Chor hinzu, bis dieser schließlich den Gesang ganz übernahm, damit sich der Tänzer auf die Darstellung konzentrieren konnte<sup>91</sup>. Ebenso gewandelt hat sich die Bedeutung der Uchikiri, der Momente der Stille, in denen jede Bewegung aufhörte und jedes Instrument verstummte. Sie hatten noch zu Kan'amis Zeiten die Funktion, Spannung aufzubauen. Gewissermaßen waren Uchikiri die „Ruhe vor dem Sturm“. Der Tänzer konnte sich in diesen Momenten innerlich auf den fordernden Abschnitt danach vorbereiten. Heute hingegen dienen Uchikiri dazu, eine Bühnensituation zu intensivieren<sup>92</sup>.

Mitte bis Ende des 14. Jahrhunderts, als Kan'ami die Yūzaki-Truppe gründete und anführte, war die Ausdifferenzierung der Rollen und des Orchesters noch nicht allzu stark fortgeschritten, das Sarugaku noch eine recht offene Kunst und jeder einzelne Spieler in allen Sparten der Künste bewandert und involviert. Späterhin änderte sich dies, weil sich die Zusammensetzung des Publikums, vor dem die Truppen spielten, wandelte. An den Höfen der Mächtigen bestand es aus Samu-

<sup>89</sup> Vgl. „Kansei saretā“ in 2.3.

<sup>90</sup> Vgl. QUINN 1992 204–206, insbes. 209.

<sup>91</sup> Vgl. BRANDON 1997 94–95.

<sup>92</sup> Vgl. NAGAO 1997 113–114.

rai und die Gruppen waren kleiner als auf dem Land, in den Tempeln und Schreinen, das Theatererlebnis daher unmittelbarer. Dadurch verringerte sich nicht nur die Entfernung des Einzelnen zum Sänger, sondern auch die Akustik. Details wie Tonhöhe und -länge gewannen an Bedeutung, denn die Vorkenntnisse der Zuschauer und ihr Theaterverständnis verbesserten sich<sup>93</sup>. Connaisseurs für jeden der künstlerischen Bereiche des Sarugaku bildeten sich heraus, insbesondere für Gesang, Tanz und Musik. Hierauf reagierten die Truppen, indem sie das Niveau ihres Spiels steigerten, einzelne Spieler sich spezialisierten, nur noch sangen und tanzten oder musizierten. Feste Orchester aus immer denselben oder zumindest ähnlichen Instrumenten wurden eingesetzt, Experimente in jedem der Bereiche hingegen gefährdeten den fortgesetzten Erfolg und kamen spätestens in der Edo-Zeit weitestgehend zum Erliegen. Bereits im späten 14. Jahrhundert war es jedoch schon nicht mehr üblich gewesen, neue Gesänge oder Tänze zu schreiben. Stattdessen fügten Spieler diese aus Elementen bekannter Figuren und Sequenzen zusammen – in Shinsaku und Fukkyoku verfahren Choreographen und Komponisten noch heute so<sup>94</sup>. Bausteine für diese neuen Gesänge und Tänze (oder gleich die ganze Szene oder Sequenz) hatten ihren Ursprung dabei nicht zwangsweise in dem Repertoire einer der Sarugaku-Truppen, sie konnten auch aus anderen, passend erscheinenden und beliebten Künsten stammen. Später wurden diese Figuren und Sequenzen in das Sarugaku assimiliert und von den Spielern variiert und ihren jeweiligen Erfordernissen angepasst. Besonders gut lässt sich dies an der in der Forschung ausführlich besprochenen Einführung des Kusemai nachvollziehen, den Kan'ami von Otozuru<sup>95</sup> lernte und beinahe unverändert in seinen Stücken tanzte. Seine Nachfolger schließlich schrieben ihn um und passten ihn an ihre Erfordernisse je nach Szene an, in Folge eines sich ständig wandelnden, einseitiger werdenden Repertoires<sup>96</sup>.

Dabei schien sich zu Beginn der Geschichte der Hofschauspieltruppen eher eine Tendenz zu einer Diversifizierung der Gesangsstile abzuzeichnen. Zeamis harter, vom Vortrag lyrischer Texte geprägter Gesangsstil, überdauerte seine Zeit bei Hof nicht. Zwar lehrte er ihn an seinen Sohn Motomasa, nach dessen Tod jedoch pflegte ihn nur die Konparu-Truppe unter der Führung seines Schwiegersohnes Zenchiku. Stattdessen stieg Zeamis Neffe On'ami in der Gunst zunächst Shōgun Ashikaga Yoshinoris (Shōgun von 1429–1441) auf. Das neue Haupt der Kanze sang melodischer und begeisterte damit seine Zuhörer. Denn dieser Gesangsstil eignete sich besser für die Begleitung der dramatischen Darstellung, die er und sein Sohn Nobumitsu einführten. Bereits zu dieser Zeit lehrten die Sarugaku-Sänger ihre Kunst auch an interessierte Laien, in der Hauptsache Frauen, Kinder und junge Männer der Oberschicht. Eine Professionsgrenze existierte damals jedoch nicht<sup>97</sup>. Dennoch scheint es lukrativer gewesen zu sein, sie in den Sarugaku-Gesängen zu

---

<sup>93</sup> Vgl. BRANDON 1997 95, ausführlich hierzu QUINN 1992.

<sup>94</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 2.

<sup>95</sup> Otozuru war eine Tänzerin und Sängerin der Kaga-Truppe in Nara, in der ausschließlich Frauen spielten. Die Kaga-Truppe trug nur Kusemai vor, vgl. HARRIS 2006 90.

<sup>96</sup> Vgl. Kusemai-Abbildungen in BETHE/BRAZELL 1978 157–159.

<sup>97</sup> Vgl. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 100–101. Zu der Professionalisierung im Sarugaku s. 10.2.1, 11.1.1.

unterrichten und sich für diesen Dienst bezahlen zu lassen, als sich aus der Furcht vor neuer Konkurrenz dagegen zu sperren.

On'amis Sarugaku war geprägt von Opulenz in der Bühnenausstattung und großen Orchestern, die den Gesang der Spieler begleiteten. Sie verliehen den Vorstellungen einen Glanz, den spätere Jahrhunderte ablehnten. Sogar Pferde standen in diesen Tagen auf der Bühne. Geringere Mittel und schließlich die stärkere Hinwendung zu der Nüchternheit des Zen-Buddhismus brachten spätestens ab der Mitte des 16. Jahrhunderts eine diesem Prunk gegenläufige Entwicklung mit sich. Anders bei den Schauspielern jenseits des Hofes des Shōgun in Edo, bei denen sich im späten 17. Jahrhundert fremdländische Gewandungen als Kostüme und fremdländische Instrumente zur musikalischen Untermalung ihrer Vorstellungen durchsetzen<sup>98</sup>. Beginnend mit der Edo-Zeit betrieben die Truppen die Standardisierung von Gesängen, Musik und Orchester, um sich gegen Laienspieler abzugrenzen. Diesem Schutz vor Konkurrenz diente auch die Einführung von Geheimnissen in die Lehre.

Spätestens seit Ende des 18. Jahrhunderts ist es nur noch dem Schuloberhaupt gestattet, Gesang oder Musik seiner Schule und den Inhalt der Gesangs- und Lehrbücher zu ändern, mit denen sie vermittelt werden<sup>99</sup>. Falls ein Spieler oder Musiker eigenmächtig Änderungen vornehmen oder sich zu weit von der durch das Schuloberhaupt repräsentierten Form der Kunst seiner Schule entfernen sollte, können sie mit einem Aufführungsverbot oder auch dem Ausschluss aus der Schule und damit dem Verlust ihres Status als professionelle Nō-Spieler daran gehindert oder für ihre Anmaßung bestraft werden. Für das Schuloberhaupt ist es bedeutend einfacher, Abweichungen von der Lehre seiner Schule in der Gegenwart zu bekämpfen als den schleichenden Wandel nachzuvollziehen, der über die Lehre selbst Einzug in das Nō genommen hat – sofern er überhaupt erkannt werden kann. Gesang und Musik sind flüchtig, weshalb ihre Reproduktion immer von dem abweicht, was vorher war. Dass sie über die Jahrhunderte gleichgeblieben und daher 1868 gemeinsam mit dem Nō „eingefroren“ worden sein sollen, wird schon vom Konflikt zwischen den Kyōtoer und der Tōkyōer Kanze-Schule zu Beginn des 20. Jahrhunderts Lügen gestraft. Aufgrund verschiedener Aufführungsbedingungen in Edo und Kyōto hatten sich in der mittleren Edo-Zeit mindestens zwei verschiedene Gesangsstile in der Kanze-Schule herausgebildet, von denen der der Kyōtoer Nebenlinien zu Beginn des 20. Jahrhunderts von der Hauptlinie in Tōkyō mit der Hilfe von Gesangsbüchern und Kontrollbesuchen des Schuloberhauptes bekämpft und schließlich beseitigt wurde. Beide Gesangsstile orientierten sich an den ästhetischen Vorlieben ihres jeweiligen Publikums und waren je Ausdruck seiner Präferenzen – und seines Lebensgefühls. Die raue Sangesstimme des Nō, die auf neueren Aufnahmen gehört werden kann, ist daher nicht so alt, wie gerne behauptet wird. Darüber hinaus kann der Gesangsstil innerhalb einer Schule erheblich variieren. Einige Nebenlinien werden heute daher in dieser Hinsicht als eigene Schulen anerkannt<sup>100</sup>. Diese Vielfalt berücksichtigend drängt sich die Frage auf, worin der „Standard“ besteht, den das Schuloberhaupt bewahren soll. Oder ist es gerechtfertigt, die Nō-Shite-Schulen nur als größere Organisationseinheiten zu

---

<sup>98</sup> Vgl. LEIMS 1990 185–186.

<sup>99</sup> Vgl. GEILHORN 2011 43, RATH 2004 197.

<sup>100</sup> Vgl. RATH 2004 142.



betrachten, unter deren Dach sich mehrere eigenständige kleinere Schulen haben bewahren können? Zumindest in der Kanze-Schule, der größten der fünf, ist der Gesang mittlerweile mehr oder weniger einheitlich, auch in Kyōto sind die Unterschiede zur Hauptlinie nur noch gering. Andere Schulen hingegen haben weniger Energie in die Beseitigung abweichender Gesangsstile investiert.

### **7.2.1 Bedingungen für die Entwicklung von Sprache, Gesang und Musik**

Bereits in Kapitel 6 habe ich darauf hingewiesen, dass sich die Umstände, unter denen aufgeführt wird, immer auf die Vorstellung auswirken. Bleibende Einflüsse wie die Normierung des Bühnenbaus hinterließen auch einen bleibenden Eindruck in der Entwicklung der Kunst. Für Gesang und Musik sind die Bühnenform und die Entfernung der Zuschauer zu den Sängern und Musikern sogar wesentlich wichtiger als für die Bewegung<sup>101</sup>. Hierauf wirkt sich indirekt die Größe des Publikums aus, von der Bühne und Entfernung beeinflusst werden. Eine Stimme muss anders tragen, wenn sie hundert Personen erreichen soll, die nahe an der Bühne sitzen oder stehen, als wenn es tausend sind, deren Entfernung zur Bühne hundert Meter und mehr beträgt – das Gelände späterer Kanjin Nō bedeckte gewaltige Flächen. Häufig war es auf diesen Großveranstaltungen gar nicht möglich, Dialoge oder den Gesang zu verstehen<sup>102</sup>. Zu den Stimmen der Sänger und den Klängen der Instrumente mengen sich auf dem Tempel- oder dem Palastgelände die Geräusche der Natur oder, im Falle späterer Kanjin Nō, der Stadt, solange nicht in geschlossenen Räumen gespielt wird. Räumlichkeiten mit geeigneter oder ungeeigneter Akustik wiederum erfordern eine Anpassung der Stimme oder die Aufführung gerät ungefällig, weil der Gesang stumpf klingt. Probleme ergeben sich heutzutage insbesondere dann, wenn auf nicht traditionellen Bühnen aufgeführt wird<sup>103</sup>. Zu den Bedingungen am Spielort kommen noch die persönlichen Umstände des Sängers hinzu. Ein nüchterner Mann singt anders als einer, der gerade gegessen hat, ein älterer mag nicht mehr so laut und kraftvoll singen können wie ein jüngerer und andere körperliche Befindlichkeiten beeinflussen den Klang der Stimme und damit auch deren Ausdruckskraft.

#### **Exkurs: Jiutai – für Frauen geschlossen<sup>104</sup>**

Das Singen im Jiutai, dem Chor, der in jedem Nō einen Großteil des Gesangs übernimmt, gehört nicht nur zu der Ausbildung aller Shitekata, sondern bildet auch nach deren Ende die Sangesstimme weiter aus. Für viele Shitekata bietet sich mit einem Engagement in einem Chor die Gelegenheit, Bühnenerfahrung zu sammeln, die die Voraussetzung für eine erfolgreiche professionelle Karriere ist. Denn nur wer sich auf der Bühne bewährt, wird auch damit rechnen können, zukünftig für ein Ensemble oder sogar eine eigene Vorstellung angeworben zu werden.

<sup>101</sup> Vgl. KANZE 1971 188r.

<sup>102</sup> Vgl. GROEMER 1998a 241 oder 10.2.1 383.

<sup>103</sup> Hier der Link zu einer Gesangsveranstaltung, auf der Uzawa Hisa singt – und die nicht im traditionellen Kontext, sondern auf einer Behelfsbühne stattfindet: [nfLYRkLOhY](https://www.youtube.com/watch?v=nfLYRkLOhY).

<sup>104</sup> Ebenso wie in 6.2 stammen die Informationen in diesem Exkurs hauptsächlich aus der Monographie Geilhorns, in diesem Fall 139ff., insbes. 153ff. Einzelverweise werde ich daher nur angeben, wenn sie mir notwendig erscheinen.

Aufgrund der Großzahl von Schülern in den Nō-Shite-Schulen besteht für junge Shitekata außerdem ansonsten kaum die Möglichkeit aufzutreten. Für Spielerinnen stellt dieser Umstand ein Problem dar. Denn von wenigen Ausnahmen abgesehen singen sie nicht gemeinsam mit Männern im Chor. Zwar bilden die Nō-Shite-Schulen interessierte Frauen zu Shitekata aus, sie verwehren ihnen jedoch den Zutritt zu einer der Grundlagen der Ausbildung zu Professionellen. Sie tun dies mit dem in Kapitel 6 näher ausgeführten Argument, männliche und weibliche Stimmen seien qualitativ zu verschieden. Stimmqualität wird jedoch nur durch Bühnenerfahrung und jahrelange kontinuierliche Übung allein und in der Gruppe erreicht. Ohne Engagements in Chören oder in anderer Funktion (Shite, Tsure, jüngerer oder älterer Kōken) können weibliche Shitekata keine sammeln. Ihnen bleibt der Weg professioneller Spieler verschlossen. Stattdessen wird ihnen eine passive, im Zweifelsfall mit der Lehre verbundene Rolle aufgezwungen. Aus diesem Grund sind derzeit kaum genügend Spielerinnen mit ausreichend Gesangserfahrung aktiv, um einen eigenen Chor zu bilden. Darüber hinaus lehnen männliche und weibliche Shitekata es meist ab, im professionellen Rahmen gemeinsam zu singen. Ausnahmen wie die 2010 von Uzawa Hisa vom Tessenkai<sup>105</sup> ins Leben gerufene Veranstaltungsreihe „Josei Jiutai ni Yoru“ („Abend mit Frauen-Chor“), in der männliche Shitekata und Wakikata von einem komplett weiblichen Chor begleitet werden, beseitigen das Problem nicht, sondern verlagern es lediglich. Denn die Stimmhöhe des Sängers ist im Nō unbedeutend, die Stimmqualität kann von Sängern beiderlei Geschlechts trainiert werden, wenn ihnen nur die Gelegenheit dazu gegeben wird. Veranstaltungen wie die von Uzawa Hisa befördern eher die Befürwortung eines Frauen-Nō, wie es von Dōmoto Masaki bereits ins Gespräch gebracht wurde (siehe 6.2.4 174). Andererseits erscheint das Engagement bemerkenswert, mit dem Nomura Shirō (\*1936) und Asai Fumiyoshi (\*1949)<sup>106</sup> das Experiment begleitet haben. Sie wirft ein besseres Licht auf eine von Männern dominierte, aber von Frauen gestützte Kunst, in der Vorstöße wie dieser sich äußerst negativ auf die Karriere der Beteiligten auswirken können. Kanze Hideo und Shigeyama Sennojō II. wurde der Austritt aus ihrer jeweiligen Schule nahegelegt, nur weil sie mit Schauspielern aus dem Shingeki gemeinsam aufgetreten waren. Einerseits zeigt sich am Erfolg Uzawa Hisas und des Tessenkai also, dass sich die Welt des Nō bewegt, andererseits, wie langsam sie sich dreht.

### **7.3 SHINSAKU NŌ UND SHINSAKU KYŌGEN KLINGEN ANDERS: EXPERIMENTE MIT RHYTHMUS, SPRACHE, INSTRUMENTEN UND MUSIK IN MODERNEN STÜCKEN**

Ungeachtet der jüngeren Entwicklung im professionellen Bereich wurden nach der Meiji-Restauration, insbesondere im 20. Jahrhundert, mehrere Experimente mit neuen Instrumenten, Rhythmusmodellen, Melodien und anderen Sprachen als dem mittelalterlichen Japanisch unternommen. Zwar schreibt Yamanaka, diese Ex-

<sup>105</sup> Eine Spielgruppe der Kanze-Schule mit eigener Bühne (Tessenkai Noh Theatre).

<sup>106</sup> Nomura Shirō ist Shitekata und Kyōgenkata aus der Shigeyama-Familie der Ōkura-Schule (Kyōgen), Asai Fumiyoshi Wakikata aus der Fukuō-Schule.

perimente hätten keine neue Musik geschaffen, sondern sich an den bereits bestehenden rhythmischen und melodischen Einheiten orientiert<sup>107</sup>. Es sind jedoch genügend Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen bekannt<sup>108</sup>, in denen fremde Instrumente, fremdsprachliche Gesänge und zwei, in denen sogar christliche Kirchenmusik mit Erfolg verwendet wurden. Kirchliche Musik ertönte beispielsweise im 1997 uraufgeführten „Garasha“ [31] in der Suntory Hall in Kyōto. Umewaka Rokurō (\*1956), der Iemoto der Umewaka-Schule (Kanze-Zweigschule) setzte eine Pfeifenorgel ein, um den Charakter der Fremdartigkeit zu unterstreichen. Später verlegte er das Stück in eine Kirche, denn die Konzerthalle besaß nicht die Akustik, den Stimmen der Sänger und der Orgelmusik gerecht werden zu können. „Garasha“ variierte neben Gesang und Musik/Instrumentation nicht nur den Spielort, sondern auch das Thema (christliche Erlösung), führte neue Masken und Kostüme ein und gestattete den Spielern das Verlassen des gekennzeichneten Spielbereichs. Dennoch nahm das Kyōtoer Publikum es wohlwollend auf<sup>109</sup>. Dōmoto Masakis „Kūkai“ [58] von 1998, das das Leben des gleichnamigen Gründers der buddhistischen Shingon-Sekte behandelt, verwendete hingegen anstelle der Nōkan eine Shō<sup>110</sup>, eine Bambusflöte aus der Tempelmusik. Sie ist in Europa jedoch eher aus dem Gagaku bekannt. Die Shō lässt sich gezielter spielen als die Nōkan, erfüllte in „Kūkai“ [58] aber lediglich deren Funktion, ohne dabei so vage zu sein wie sie, suggerierte daher mehr Klarheit und Ordnung bei der Betrachtung des Jenseitigen. „Kūkai“ [58] wurde ebenfalls von Umewaka Rokurō inszeniert und von diesem persönlich getanzt<sup>111</sup>. Mitunter erscheinen seine Eingriffe in das musikalische Ensemble beider Stücke gravierend. Wenigstens wählte er mit der Shō in „Kūkai“ [58] ein Instrument aus dem asiatischen Kulturkreis, mit der Pfeifenorgel in „Garasha“ [31] jedoch ließ er diesen hinter sich zurück und führte fremde Klänge auf der Nō-Bühne ein. Nichtsdestoweniger wurden beide Stücke äußerst positiv aufgenommen und mehrmals aufgeführt<sup>112</sup>.

Erstaunlicherweise jedoch bleiben manche gar nicht als Shinsaku Nō angelegte Stücke<sup>113</sup> der traditionellen Nō-Musik insgesamt treuer. Nomura Mansai II. (\*1966) verwendete in „Sangebuki/Meijinden“ („Tigermann/Die Geschichte des Meisters“) beispielsweise lediglich eine Shakuhachi genannte Bambusflöte<sup>114</sup> im Nō-Orchester und installierte auf der Bühne mehrere große Bildschirme, auf denen die Prot-

<sup>107</sup> Vgl. YAMANAKA 2008 78.

<sup>108</sup> Stücke, die nach der Festlegung des Kanons geschrieben wurden und daher nicht zu ihm gehören, jedoch durchaus Teil des Repertoires einzelner Spieler oder Schulen gehören können. In 9.3 behandle ich diese ausführlicher.

<sup>109</sup> Vgl. ODA 2009 140.

<sup>110</sup> Hier findet sich ein Klangbeispiel: yUpr1F1dZt0.

<sup>111</sup> Mehr zu dieser Zweigschule und ihrer Rebellion gegen die Kanze in 11.1.5 473–475.

<sup>112</sup> ODA 2008 102 weist auf das große Risiko hin, das Spieler eingehen, wenn sie musikalische Experimente unternehmen, EMMERT 1997 30 und LEIMS 1990 224–225 auf die mangelnde Bereitschaft eines Publikums, sich auf neue oder fremde Klänge einzulassen.

<sup>113</sup> Eines der gegenwärtigen Probleme der Theaterwissenschaft mit dem japanischen traditionellen Theater ist die Definition von Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen. Oda hat u. a. vorgeschlagen, nur solche Stücke als Shinsaku zu betrachten, die auch so angelegt sind, d. h. als modernes Nō oder Kyōgen für ein in diesen Theaterkünsten ausgebildetes Ensemble. Genaueres hierzu findet sich in 9.3, insbes. 303–306.

<sup>114</sup> Hier findet sich ein Klangbeispiel dieses sehr beliebten Instruments: xsihxORASks.

agonisten seiner Inszenierung, Schriftzeichen, agierten. Mansai II. bezeichnete es ausdrücklich als Shingeki, das sich jedoch an ein durch Nō und Kyōgen vorgebildetes Publikum wende. Für Kundige ließen sich zahlreiche Anspielungen auf die Konventionen traditioneller Bühnen finden. Außerdem verwendeten die Schauspieler Techniken aus Nō und Kyōgen für ihre Darstellung. Mansais II. Eingriffe in das traditionelle Nō-Orchester hielten sich in Grenzen, verglichen mit denen der Besetzung und Rolle des Chors und der Gestaltung der Bühne und Kulisse. Oda betrachtet „Sangebuki/Meijinden“ übrigens, ihrer eigenen Definition und Mansai II. widersprechend, als Shinsaku Nō<sup>115</sup>.

Offenbar gestaltet es sich schwierig, aber nicht unmöglich, Veränderungen an der Zusammensetzung des Orchesters und des Chors, neue Gesänge oder Texte in anderen Sprachen auf der Bühne neuer Nō/Kyōgen umzusetzen<sup>116</sup>, ohne zu sehr mit den Seh- und Hörgewohnheiten des Publikums zu brechen. Bis zu Takechi Tetsuji (1912–1988) waren solche Eingriffe jedoch in modernen Inszenierungen schlicht nicht üblich<sup>117</sup>. Zahlreiche gelungene Bühnenexperimente wie die Super-Kyōgen<sup>118</sup>, „Shiranui“ [95] oder „Takahime“ [104]<sup>119</sup> zeigen, dass auch mit innovativen Elementen im Bereich Gesang und Musik anerkannte Nō und Kyōgen geschaffen werden können. Zwar betrachten nicht nur Puristen die Verwendung einer anderen Bühnensprache als dem Altjapanischen immer noch mit Skepsis, Englisch und modernes Japanisch sind jedoch immer häufiger auf der Bühne zu hören, meist in Shinsaku Nō oder regelmäßig von englischsprachigen Nō-Gruppen in Australien und Nordamerika<sup>120</sup>. Innovative Elemente wie die beschriebenen, insbesondere jedoch nicht-japanische Sprachen, müssen sich dabei lediglich in das bestehende rhythmische Gewebe einfügen und dürfen das Zusammenspiel aller anderen nicht behindern<sup>121</sup>. Seiner freieren dialogischen Struktur gemäß fällt es im Kyōgen daher leichter als im Nō, andere Sprachen zu verwenden, jedoch wirken Stücke holperig, wenn sie den Sprachrhythmus der kanonischen nicht berücksichtigen.

---

<sup>115</sup> Vgl. ODA 2008 104.

<sup>116</sup> Bspw. in „Sadako – Genbaku no Ko“ [80] von Dōmoto Masaki, das Scholz-Cionca und Oda übersetzt haben. In diesem Stück werden von einem Touristen Englisch und generell von allen Rollen bis auf diese modernes Japanisch gesprochen, nachzulesen bei SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 232 (Üb. 234–241). „Sadako – Genbaku no Ko“ [80] wurde bereits im Oktober 1999 geschrieben, aber erst am 13. September 2001 von Umewaka Shinya uraufgeführt. Umewaka komponierte auch die Musik und schrieb die Choreographie zu dem „Tanz der Kraniche“, dem tänzerischen Höhepunkt dieses Shinsaku Nō.

<sup>117</sup> Vgl. RAZ 1983 116.

<sup>118</sup> Näheres bei SALZ 2006 123 oder in 9.3.4 340–343.

<sup>119</sup> „Takahime“ [104] wurde von William B. Yeats' „At The Hawk's Well“ inspiriert, das auf dem Nō „Yōrō“ [126] basiert. SATO Yoko: „„At the Hawk's Well': Yeats's Dramatic Art of Visions“, in: Journal of Irish Studies 24 (2009), 27–36, 27 nennt darüber hinaus noch „Kumasaka“ [59] und „Kagekiyo“ [47]. „Takahime“ [104] war in vielerlei Hinsicht ein großes Experiment, das Kenner und ihre Geduld auf die Probe stellte. Obwohl heftig kritisiert, gilt es heute als eines der Beispiele dafür, dass modernes Nō möglich sei, auch ohne sich an Optik und Akustik des Originals zu orientieren. „Takahime“ [104] wird ausführlich auf 9.3.4 323 behandelt.

<sup>120</sup> Sie vertragen sich in der Regel jedoch nicht gut mit den traditionellen Utai-Rhythmen, vgl. ODA 2009 138.

<sup>121</sup> Vgl. EMMERT 1997 31.

Für gewöhnlich setzen Komponisten in Fukkyoku Nō oder Shinsaku Nō keine neuen Instrumente ein, sondern besetzen das Orchester traditionell mit Ōtsuzumi, Kotsuzumi, der Taiko und einer Nōkan. Stattdessen neigen sie dazu, Shōdan neu zu kombinieren, um ungewohnte Eindrücke oder aber Erinnerungen an Passagen in kanonischen Stücken zu erwecken (Zitatfunktion). Komponisten bewegen sich jedoch nicht immer und ausschließlich im Rahmen des traditionellen Orchesters, selbst wenn sie keine neuen Instrumente hinzufügen. Sie suchen in diesem Fall nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten eines oder mehrerer kanonischer Instrumente, beispielsweise durch eine Änderung der Zusammenstellung des Orchesters oder die Zuordnung einer anderen oder neuen Funktion innerhalb des Stücks. Bisweilen ist davon auch die Stimme betroffen<sup>122</sup>. Naka Tarō (1922–2014) setzte in „Shikōtei“ [93], das 2003 von Okamoto Akira (\*1949) inszeniert wurde, die Stimmen der Spieler als Thema des Stücks. Shite und Waki sangen gemeinsam mit dem Chor und traten nur für die Handlung aus ihm hervor. Ihre Bühnenpräsenz trat in den Hintergrund, den Vordergrund bildeten ihre Stimmen. Okamoto erhob den Gesang mit diesem Kunstgriff gewissermaßen in den Rang eines Protagonisten. „Shikōtei“ [93] mutet an wie eine Erzählung, deren Erzähler für den Zuschauer unsichtbar bleibt.

Experimenten mit Klang, Musik und Gesang sind jedoch Grenzen gesetzt. Wenn eine Spielgruppe beispielsweise darauf verzichtet, Musiker zu engagieren und an ihrer Stelle moderne Abspielgeräte oder Synthesizer einsetzt, gerät das Nō aus den Fugen, denn nicht mehr der Shite und ein Trommler geben das Tempo vor, sondern das Tonband, die CD oder ein Computer. Tänzer können in diesem Fall nicht in Abstimmung mit dem Rest ihres Ensembles Momente intensivieren, sie dürfen keine Kata und Sänger keine Teile ihres Gesangs auslassen, spontan modifizieren oder vergessen. Jeder noch so kleine Fehler dieser Art muss den Ablauf irreparabel stören. Anders ausgedrückt, künstlerische und improvisatorische Aspekte, die in einer Vorstellung mit Musikern üblich und normal wären, wirken sich ohne Musiker störend oder unpassend aus<sup>123</sup>.

Zuschauern fällt es in der Regel wesentlich schwerer, Stücke, in denen mit ihren Hörgewohnheiten gebrochen wird, in ihre Vorstellung von Nō und Kyōgen zu integrieren. Stücke hingegen, in denen Spieler die traditionellen Techniken nicht oder kaum merklich antasten, Neuinszenierungen von Fukkyoku Nō oder Shinsaku Nō wie „Bōkonka“ [12] etwa, nehmen traditionell geprägte Theatergänger leichter an, weil sie Seh- und Hörgewohnheiten nicht (so sehr) verletzen. Das gewohnte Zusammenspiel zwischen Gesang, Musik und Tanz bleibt in ihnen mehr oder weniger erhalten, so dass sie den Eindruck von Vertrautem erwecken<sup>124</sup>. Experimente im japanischen traditionellen Theater konnten daher bis in das späte 19. Jahrhundert nicht wirklich als solche bezeichnet werden – abgesehen von einigen wenigen im Zuge der Erneuerung des Kabuki (siehe 10.3) –, und bis heute schaffen Choreographen und Komponisten in Shinsaku meist nichts grundlegend Neues, sondern fügen lediglich Elemente aus anderen Bühnenkünsten in Nō oder Kyōgen

<sup>122</sup> Vgl. ODA 2008 102, DIES. 2009 140.

<sup>123</sup> Hierzu schreibt Pellechia in seinem Blog: <http://nohtheatre.wordpress.com/2013/04/01/memoryloss/>.

<sup>124</sup> Vgl. EMMERT 1997 30, RAZ 1983 116, YAMANAKA 2008 78.

ein oder mischen beide Künste, meist in der Hoffnung, dadurch deren Bedeutung besser ergründen oder ihre Einsicht vertiefen zu können<sup>125</sup>. Dieses Vorgehen möchte ich jedoch nicht „Experimentieren mit Neuem“ nennen, unabhängig von der Kunstfertigkeit, mit der fremde und eigene Elemente miteinander verschmolzen werden. Wie in Kapitel 9.2 beschrieben, handelt es sich vielmehr um eine übliche Form der Entwicklung japanischer Künste<sup>126</sup>. Eines der besten Beispiele hierfür ist wiederum der in Kapitel 6 behandelte Kusemai, dessen Einführung in das Sarugaku des 14. Jahrhunderts den Grundstein für die Schöpfung einer höfischen Kunst durch Zeami legte, deren Tradition sich über die Jahrhunderte zwar beständig änderte, jedoch nie ganz abbriss. Zahlreiche der im 16. bis 18. Jahrhundert geschaffenen Grundlagen überdauern bis heute. Von den Zugaben oder „Experimenten“ der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts haben sich hingegen nahezu keine im heutigen Nō/Kyōgen erhalten, nicht zuletzt aufgrund des Bedürfnisses der Meiji-Elite, ein „unverfälschtes“ japanisches Nationaltheater zu schaffen. Unter solchen Umständen konnten sich schließlich lediglich einige technische Neuerungen wie eine künstliche Beleuchtung und eine westliche Bestuhlung (siehe 5.5 und 5.6) durchsetzen. Visionen von einem neuen, besseren Theater kursierten jedoch in Gelehrtenkreisen genug. Lange Zeit schien darüber hinaus unklar, ob Nōgaku den Untergang des Bakufu überdauern würde und viele bewahrten sich ihre Zweifel an einem Erfolg bis zuletzt. Nach der Restauration neu geschaffene Theaterformen wie das Azuma Nō/Kyōgen zeigen jedoch, dass seine Alternativen auf lange Sicht keine Chance auf dauerhaften Bestand hatten. Hiyoshi Kichizaemon (†1884), ein Sänger aus der Hōshō-Schule, gründete nach dem Sturz des Bakufu Azuma Nō/Kyōgen, indem er das Nō der Hōshō-Schule mit beliebten Musikstücken aus dem Kabuki und Tänzen anreicherte. Hiyoshis Truppe spielte ausschließlich auf einer mit einem Vorhang umwickelten Bühne mit einem 9,14 Metern langen Hashigakari. Ihr gehörten neben vormals professionellen Spielern aus der Hōshō-, Kita- und der Sagi-Schule auch Kabuki-Spieler und einige Amateure an. Die Eintrittspreise waren niedrig, so dass insbesondere diejenigen, die sich keine anspruchsvolle Unterhaltung wie Kabuki leisten konnten, in die Vorstellungen kamen. In der späten Meiji-Zeit verschwand das Azuma Nō/Kyōgen wieder<sup>127</sup>. Denn entscheidend für den Erfolg oder Misserfolg eines Theaterprojekts ist die beständige Zustimmung eines Publikums. Dieses aber war, wie oben angesprochen, in Japan nur schwer für die Experimente der frühen und mittleren Meiji-Zeit zu begeistern. Daher blieben die Realisten unter den Theaterschaffenden dieser Jahre Neuem gegenüber skeptisch oder reserviert und verließen sich auf das Bewährte<sup>128</sup>. Die „Theaterreform“<sup>129</sup> in Japan, aus dem um die Jahrhundertwende

<sup>125</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 2, RAZ 1983 116.

<sup>126</sup> Mehr zu der Parodie als Form der Entwicklung japanischer Künste findet sich in 9.2; alternativ vgl. ODA 2009 136.

<sup>127</sup> Vgl. GROEMER 1998b 132–133.

<sup>128</sup> Vgl. RAZ 1983 116.

<sup>129</sup> Damit wird die v. a. von einigen Forschern und Studenten vorangetriebene Erneuerung des japanischen Theaters seit den 1880er Jahren bezeichnet. Den Reformern ging es hauptsächlich darum, auf der Grundlage des Kabuki ein modernes japanisches Theater zu schaffen. Mehr dazu findet sich bei ORTOLANI 1995 184–186, 233ff., zu Tsubouchi Shōyōs Spott für die Förderer des Nō in der „Shingakugekiron“ schreiben SCHOLZ-CIONCA/OSHIKIRI 2004 24–26.

Shinpageki und Shingeki hervorgingen, ist der Neugier und der Experimentierfreude eines kleinen Zirkels Engagierter zu verdanken, nicht der Masse der Japaner, auch wenn Shingeki heute eine der beiden meist besuchten Theatergattungen des Landes ist. Erst das Angura, das in den 1960er Jahren aus einer Publikumsbewegung entstand, konnte sich der Unterstützung zahlreicher Interessierter erfreuen<sup>130</sup>.

### **7.3.1 Fukkyoku Nō und Fukkyoku Kyōgen – Bindeglied zwischen Tradition und Moderne in Sprache, Gesang und Musik**

Fukkyoku<sup>131</sup> müssen nicht selten mit neuen Tänzen, Gesängen und Musik ergänzt werden, je nach Quellenlage. Diese Ergänzung erfolgt auf der Grundlage bereits bekannter Formen und Techniken, so dass die große Akzeptanz der Fukkyoku auf einen Trugschluss zurückzuführen ist. Zwar nehmen Zuschauer sie wahr, als handele es sich um im Laufe der Edo-Zeit mehr oder weniger in Vergessenheit geratene traditionelle Stücke<sup>132</sup>, in letzter Konsequenz handelt es sich jedoch um Shinsaku, deren Texte, Synopsen oder Fragmente älteren Datums sind und neu choreographiert und vertont werden. Da Choreographen, Dichter und Komponisten sie traditionell anlegen und beispielsweise ihre Gesänge sich vorwiegend aus Bausteinen bestehender Stücke zusammensetzen, ist der Rahmen, in dem sie in einem Fukkyoku Nō neue Nō-Gesänge und neue Nō-Musik schöpfen können, äußerst klein. Sie dienen weniger der Erschließung neuer Techniken als dazu, den Glauben an ein schon lange Zeit nahezu unverändert bestehende Kunst („kansei sareta“-Prinzip) zu bestätigen. Erfrischend an den Fukkyoku nach dem Tod Kanze Hisaos war vor allem ihr kreativer Umgang mit den Bausteinen, in dem sich ein Umdenken andeutete, das in den 1990er Jahren zu der Inszenierung zahlreicher Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen führte, deren gesangliche und musikalische Form sich zwar an der Tradition orientiert, aber daneben mit neuen Elementen wie fremden Instrumenten oder anderen Sprachen experimentiert.

## **7.4 GESANG UND MUSIK IM UNTERRICHT – MITTEL ZUR DURCHSETZUNG DER AUTORITÄT DES IEMOTO**

Bis heute erfreuen sich insbesondere Nō-Gesang und Nō-Musik großer Beliebtheit<sup>133</sup>. Ende der 1970er Jahre widmete ein staatlich-japanischer Radiosender ihnen täglich ein einstündiges Programm<sup>134</sup>. Heute hingegen können Fans und Interessierte CDs, DVDs oder mp3s mit Gesang, Musik oder Gesang und Musik bei

<sup>130</sup> Mehr zu der Geburt des Angura bei SHICHIJI Eisuke: Angura-Theater. Die 1960er und 1970er Jahre, in: HIRATA, Eiichi-rō/LEHMANN, Hans-Thiess (Hrsgg.): Theater in Japan (= Theater der Zeit. Recherchen 64), Berlin 2009, 44–61.

<sup>131</sup> Fukkyoku sind nicht in den Kanon aufgenommene oder aus diesem gestrichene und daher heute nicht mehr gespielte Nō- oder Kyōgen-Stücke. Seit den 1980er Jahren wurden vermehrt Anstrengungen unternommen, manche von ihnen erneut auf die Bühne zu bringen. Sie werden in 9.3.4 330–334 ausführlicher behandelt.

<sup>132</sup> Vgl. EMMERT 1997 30.

<sup>133</sup> Vgl. GROEMER 1998b 118, JOHNSON 1982 116, KOMPARU 1983 170–171.

<sup>134</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 41.

Anbietern im Internet erwerben. Fachläden für Literatur und Musik in Deutschland führen diese Artikel in der Regel nicht, aber auch hier kann die Suche mit ein wenig Glück von Erfolg gekrönt sein. Ähnlich verhält es sich mit Geschäften in anderen EU-Ländern und den Vereinigten Staaten, je größer die japanische Gemeinde vor Ort, desto größer die Wahrscheinlichkeit, entsprechende Artikel zu finden.

Allein in der Edo-Zeit wurden um die 2000 Yōkyoku<sup>135</sup> ohne zugehörige Choreographien geschrieben. Sie waren jedoch auch nicht dazu gedacht, jemals öffentlich aufgeführt zu werden. Spezialisierte Lehrmeister verwendeten sie in erster Linie als Lehrtexte in ihrem meist gut besuchten Gesangsunterricht. Ebenso wie manche Spieler heute waren manche in der Edo-Zeit nur in der Lehre tätig. Sie hatten die Ausbildung in einer der Schulen abgeschlossen und ihre Lehrerlaubnis (Shihan) erhalten. Aufgrund der großen Zahl Interessierter konnten sie davon leben, ausschließlich Gesang oder Tanz zu lehren, je nach Interessenlage ihrer Schüler. Manche der von ihnen verwendeten Texte hatten mit der Kunst jedoch nur noch wenig zu tun, sie dienten Geschäften und Gaststätten der näheren Umgebung zu Werbezwecken. Außerdem kursierten humoristische Parodien auf die Stücke des Repertoires<sup>136</sup>.

Die Kurse für Gesang sind auch heute gut besucht und finanzieren die Nō-Shite-Schulen zu einem nicht unerheblichen Teil. Eher wenige Schüler wollen jedoch lernen zu spielen. Für sie ist Nō ein Hobby, dem sie in ihrer Freizeit nachgehen. Möglicherweise liegt das große Interesse in der Variation der Stile begründet, die sich sogar innerhalb einer Schule von Zweig zu Zweig unterscheiden können, so dass für jeden Geschmack einer zu finden ist<sup>137</sup>.

Der Verlauf des Gesangsunterrichts ist in allen Schulen ähnlich und geschieht für Schüler verschiedener Ränge meist mehr oder weniger gleichzeitig. Zu Beginn singen sie möglichst genau die Yowagin- oder Tsuyogin-Passagen nach, die der Lehrer ihnen in korrekter Weise, jedoch ohne Tanz, vorträgt (Kuchiutsushi). Zunächst beinhalten diese lediglich kleinere Abschnitte, steigern sich jedoch in der Länge, bis schließlich ganze Stücke durchgesungen werden. Späterhin ergänzt der Lehrer den Uta durch Kotoba, so dass seinen Schülern nicht nur Gesang, sondern auch „gesprochene“ Passagen präsent sind<sup>138</sup>. Gespielt wird nicht, denn diese Übungen gelten dem Training der Stimme, damit sie eine für den Bühnenvortrag geeignete Qualität erhält<sup>139</sup>. Diese letztendlich zu erlangen dauert jedoch meist mehrere Jahrzehnte<sup>140</sup>. Schüler ohne professionelle Ambitionen lernen den Text der Gesänge hin und wieder aufgrund der begrenzten Zeit, die den Lehrern und älteren Schülern zur Verfügung steht, aus Lehrbüchern (Utaibon) und nicht über Vorsingen<sup>141</sup>. Diese Utaibon enthalten jedoch keine Angaben zu Notation, Tonhöhe oder -länge, so dass sie auf die Betreuung durch einen Lehrmeister der jeweiligen

---

<sup>135</sup> Yōkyoku ist die japanische Bezeichnung für die Libretti des Nō.

<sup>136</sup> Vgl. RATH 2004 196.

<sup>137</sup> Vgl. RAZ 1983 142.

<sup>138</sup> Vgl. JOHNSON 1982 116.

<sup>139</sup> Vgl. SALZ 1998 92.

<sup>140</sup> Vgl. GEILHORN 2011 158.

<sup>141</sup> Vgl. *ibid.* 141.



Schule angewiesen sind und sich selbst Notizen machen müssen, beispielsweise während einer Aufführung<sup>142</sup>.

Heutzutage werden von den Schulen oder einzelnen Lehrmeistern halbjährlich bis jährlich organisierte Gesangsveranstaltungen, auf denen Laien oder Professionelle Erlerntes vorführen können, als fester Bestandteil des Unterrichts angesehen. Mitunter handelt es sich um Mischprogramme mit Tanz und Musik, abhängig von dem Engagement des Lehrmeisters oder der Schule. Rezitationen mit musikalischer Begleitung nennen die Künstler in diesem Zusammenhang Banbayashi, solche mit tänzerischen Einlagen Maibayashi. Bei den reinen Gesangsveranstaltungen von Professionellen kann es vorkommen, dass niemand auf die Bühne blickt, sondern die Zuschauer, meist allesamt Nō-Schüler, in ihre Gesangsbücher vertieft dasitzen und sich Notizen machen. Meist finden sie an besonderen Terminen statt, beispielsweise dem Geburtstag eines herausragenden Schauspielers oder Musikers der Schule. Je nach Größe der Schülergruppe können diese Su'utai Kai<sup>143</sup> (vorwiegend Laien<sup>144</sup>)<sup>145</sup> oder Utai Kai (nur Professionelle)<sup>146</sup> genannten Ereignisse bis zu mehrere Stunden dauern und umfassen nicht zwangsläufig nur Gesangsdarbietungen. Handelt es sich um ein Mischprogramm (dann Shinkō Kai), dauern sie gewiss den ganzen Tag. Sind die Singenden keine Professionellen, wird von den Zuhörern jedoch nicht erwartet, von Anfang bis Ende zu bleiben. Für gewöhnlich dürfen sie im Zuschauerbereich sogar miteinander reden. Su'utai Kai können Einzelvorträge (dokugin), Gruppenvorträge von vier oder fünf Sängern (rengin) oder auch die Rezitation von Teilen von Stücken mit wechselndem Einzelsänger (ohne Aikyōgen und häufig ohne Chorpässagen) umfassen. Denn Laien dürfen keine ganzen Stücke aufführen und auch nicht in vollem Kostüm und mit Maske tanzen. Dieses Privileg bleibt Professionellen oder angehenden vorbehalten. Su'utai Kai müssen daher nicht zwangsweise auf einer Nō-Bühne stattfinden, insbesondere dann nicht, wenn der Lehrmeister, der eines organisiert, nur eine Übungsbühne besitzt. Für Su'utai Kai werden, wie für alle Veranstaltungen, an denen Laien beteiligt sind, keine Eintrittsgelder verlangt. Wenn der Gesang eines Laien jedoch von Professionellen begleitet wird, müssen sie für ihre Dienste von diesem bezahlt werden<sup>147</sup>.

Mit der Einführung der Druckerpresse in Japan im 16. Jahrhundert konnten die Utaibon, Bücher mit Sarugaku-Gesang, rasch vervielfältigt und unter die Leute gebracht werden – in Japan setzte sich, anders als in Europa, der Holz- gegen den Druck mit beweglichen Lettern durch. Gesangslehrer nutzten diese handlichen Bü-

<sup>142</sup> Vgl. JOHNSON 1982 116 (pers. Notizen 122).

<sup>143</sup> Das „Kai“ in „Su'utai Kai“ bedeutet „Zusammenkunft“ und wird in vielen Texten, bspw. RATH 2004, weggelassen.

<sup>144</sup> Es kann sein, dass der Lehrmeister selbst für seine Schüler in einem Bangai genannten Höhepunkt des Programms spielen oder singen möchte und zu diesem Zweck andere Professionelle anwirbt.

<sup>145</sup> JOHNSON 1982 124–127 beschreibt ein eher ungewöhnliches Su'utai Kai, das Honma Fusataka von der Hōshō-Schule auf der Insel abgehalten hat. Insgesamt wurden zehn Stücke gespielt und über 100 Personen traten auf.

<sup>146</sup> Johnson (ibid. 122–124) beschreibt ein zeitgenössisches Utai Kai Umewaka Manzaburōs XIII.

<sup>147</sup> Vgl. ibid. 116–120.

cher gern, denn sie erhielten mit ihnen ein günstiges Mittel für die Instruktion ihrer Schüler, und diese konnten fern des Unterrichts Texte lernen und ihre Stimme trainieren und so besser Beruf und Hobby miteinander vereinen. Für die Herausgeber hingegen, die Truppen und die Schule, dienten sie der Kontrolle der Unterrichtsinhalte. Bis in das 16. Jahrhundert hatte die mündliche Lehre dominiert. Zwar blieb die persönliche Begegnung zwischen Schüler und Lehrer in der Keikoba unerlässlich, aber die Utaibon erleichterten es, die Texte zu vermitteln. Darüber hinaus half die Verbreitung der Schriften Zeami und anderer Nō-Theoretiker sowie von Kritikern der Bekanntheit des Sarugaku, warf jedoch die Frage auf, inwiefern Geheimschriften (und Geheimnisse der Kunst) geheim bleiben konnten, wenn letztlich jeder in der Lage war, sie zu lesen, solange er sich nur bereit fand, dafür zu bezahlen. Einerseits schien dies der Lehre allgemein nicht zuträglich zu sein, weil Konkurrenten ebenso wie Liebhaber die Bücher erstehen, lesen und sich ihre Inhalte aneignen konnte. Andererseits gewannen die Sarugaku-Truppen durch die Veröffentlichung der Schriften ein gebildetes und interessiertes neues Publikum, das ab der Mitte des 18. Jahrhunderts insbesondere auf den Kanjin Nō erschien und so die Schulen finanziell förderte. Die Nachfrage privater Vorführungen nahm in diesem Zeitraum ebenfalls beständig zu. Die Reaktion der Bakufu-Spieler auf diese neue Situation kulminierte in der Entwicklung der Narai, Schauspielertechniken, deren Durchführung nur durch einen approbierten, mit einer Lehr Erlaubnis (Shihan) ausgestatteten Lehrer vermittelt und deren Meisterung nur durch eine Prüfung nachgewiesen und mit einem Zertifikat bewiesen werden konnte. Dieses erhielten Laien ausschließlich von den jeweiligen Schulen. Darüber hinaus dienten die Naraimono (Stücke, in/mit denen Narai vermittelt werden) der Festlegung einer Hierarchie innerhalb der Schulen, so dass zwar das Geheimwissen außerhalb bekannt sein, jedoch nur innerhalb erworben und genutzt werden konnte. Das Konzept der Naraimono ist seit Zeami bekannt, die Stücke und die Narai in ihnen gewannen jedoch mit dieser Entwicklung neue Bedeutung – und haben diese bis heute in der innerschulischen Rangordnung behalten. Bis weit in das 18. Jahrhundert blieb übrigens Kyōto die Druckhauptstadt Japans, bis es wirtschaftlich von Edo überholt wurde. Die genauen Zahlen sind nicht bekannt, aber Rath schätzt, dass mehrere hundert Exemplare eines Utaibon zur selben Zeit gedruckt wurden<sup>148</sup>.

Anders als die Yōkyoku wurden die Denshō<sup>149</sup> in der Edo-Zeit nicht veröffentlicht. Sie enthielten keine Gesänge, sondern einfache dialogische Texte, deren Aneignung bedeutend leichter fiel. Daher war die Furcht der Kyōgen-Truppen vor ihrer Offenlegung größer als im Nō. Denn wozu bedarf es noch eines Lehrers, wenn der Text bekannt ist und die Bewegungen von der Bühne nachgeahmt werden können? Außerdem bestand die Gefahr, dass durch Nachdruck und Zirkulation der Texte deren Überlieferung geschädigt werden könnte<sup>150</sup>.

Das erste komplette Lehrbuch für das Sarugaku, in dem Tanz, Gesang und Musik gemeinsam notiert waren, war das „Meiwa Kaisei Utaibon“ („Überarbeitete Gesangsbücher der Meiwa-Zeit“) von Kanze Motoakira (1722–1774), das dieser aus Geldnot drucken ließ. Die Drucklegung geschah mit offizieller Genehmigung

<sup>148</sup> Vgl. RATH 2004 159–162 (Lizenzwerb 175).

<sup>149</sup> Gleichmaßen Textbücher, in diesem Fall des Kyōgen.

<sup>150</sup> Vgl. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 121.

Tokugawa Ieharus (1737–1786), der sein Schüler war und sich sehr interessiert an Zeamis Lehren zeigte. Einige der im „Meiwa Kaisei Utaibon“ aufgeführten Yōkyoku wurden im 18. Jahrhundert zwar nicht mehr gespielt, sie stammten jedoch von Zeami und dienten der Festigung der Autorität der Führer der Kanze-Schule, allen voran Kanze Motoakiras selbst. Denn seine Familie berief sich auf ihn als Familienoberhaupt der Hauptlinie. Dennoch verzichteten Motoakira und andere Kokugaku-Gelehrte nicht darauf, ältere Texte zu korrigieren und an ihre jeweilige Vorstellung anzupassen. Die Stücke wurden nun nicht nur wieder in das Repertoire aufgenommen und aufgeführt, sondern auch im Sinne der Kokugaku-Lehre revidiert. Das bedeutet, die Gelehrten reinigten sie von „fremdländischen Einflüssen“, soweit ihnen das möglich schien. Beispielsweise schrieben sie Gedichte oder deren Fragmente nach dem „Man’yōshū“<sup>151</sup> um und glichen die Lesungen der Kanji (Chinesische Schriftzeichen) an die in ihrer Gegenwart übliche an. Neben den Ursprungstücken gab das „Meiwa Kaisei Utaibon“ auch zugelassene Variationen und Kurzfassungen dieser Stücke, Kogaki, an und standardisierte sie auf diese Weise. Zwar war die Autorität der Truppenführer bereits in den Vorjahren langsam ausgeweitet worden, mit Motoakiras Aktivitäten um 1750 jedoch verbindet die Forschung die Begründung des Iemoto Seido im Sarugaku<sup>152</sup>. Noch heute halten die Iemoto sämtliche Urheberrechte an den ihre Schule betreffenden Texten und sind damit berechtigt, diese zu ändern, neu herauszugeben und das in der Lehre vermittelte Repertoire zu bestimmen und zu ordnen. Der Anspruch hinter der Herausgabe des „Meiwa Kaisei Utaibon“ war gewaltig: jedes Stück, das Kanze nicht darin aufgenommen hatte, jede Variante, die es nicht aufführte, gehörte nicht zu dem Repertoire gespielter Stücke der Kanze-Schule. Entsprechend erschien Kanze Motoakira und in ihm das Oberhaupt der Kanze-Schule allein berechtigt zu sein, die Lehrinhalte zu bestimmen. Sämtliche Lehrmeister, die den Kanze-Stil unterrichteten, wurden in der Folge von ihm angewiesen, nur dieses Lehrbuch zu benutzen. Zwar hätte jeder von ihnen, in der Tat jeder andere Japaner, eigene Bücher oder das „Meiwa Kaisei Utaibon“ nachdrucken lassen können, diese jedoch hätten im Unterricht nicht verwendet werden dürfen. Der Lehrer hätte seine Lizenz verloren, hätte er es dennoch getan. Darüber hinaus gebot das neue Lehrbuch, die Zahl der Naraimono einzuschränken, die sich seit den Tagen Zeamis beständig vergrößert hatte. Nur zehn von ihnen blieben anerkannt, die Zertifikate durften nur durch das Oberhaupt der Schule ausgestellt werden. Die Anordnungen Motoakiras bedeuteten in letzter Konsequenz, dass jeder Schüler eines Kanze-Lehrers gezwungen wurde, das neue Lehrbuch zu erwerben und nach ihm zu lernen. Sein oben erwähntes Finanzproblem löste Motoakira unter anderem mit diesem Schachzug. 1750 wurde außerdem nach über einem Jahrhundert erstmals wieder ein Kanjin Nō veranstaltet, in der Hoffnung, Sarugaku bei der Bevölkerung noch bekannter zu machen und sich neue Einnahmequellen zu erschließen. Auch diese Gelder halfen bei der Bewältigung der finanziellen Schwierigkeiten, in denen die Kanze-Familie gegen Mitte des 18. Jahrhunderts gesteckt hatte<sup>153</sup>.

<sup>151</sup> Das „Man’yōshū“ ist eine alte japanische Gedichtsammlung aus der Nara-Zeit, das Gedichte aus dem 4. bis 8. Jahrhundert umfasst. Sie wurden um 759 hauptsächlich von dem Dichter Ōtomo no Yakamochi nach chinesischem Vorbild zusammengetragen.

<sup>152</sup> Vgl. 9.1.1, 11.1.2.

<sup>153</sup> Vgl. RATH 2004 197–202, SCHMITT 2012 95.

Einen ähnlich großen Beitrag zur Standardisierung des Nō-Gesangs leistete Kanze Sakon (1895–1939), der zwischen den Kriegen gemeinsam mit Nonomura Kaizō (1877–1973), Nogami Toyochirō (1883–1950), Nose Asaji (1894–1955), Kobayashi Shizuo und Miyake Noboru sowie Furinami Shisetsu auf der Grundlage seiner Autorität als Iemoto der Kanze-Schule neue Utaibon herausgab. Die Überarbeitung älterer Werke durch Sakon und seine Mitarbeiter geschah im Zuge der Homogenisierung des Kanze-Gesangsstils und diente damit der weiteren Festigung der Autorität der Kanze-Iemoto. In dem neuen Gesangsbuch wurden Angaben zu Tonhöhe und -aussprache der Kanji gemacht, um alle Zweifel daran auszuräumen, wer die Deutungshoheit in der Kanze-Schule hatte. Dass so viele namhafte Forscher ihn bei diesem Vorhaben unterstützten, war sicher eine Folge der Nationaltheaterdebatte (10.2.3) und der Forderung nach der Reinheit japanischer Kultur(güter). Dieser konnten Einheitlichkeit und Gefolgschaftstreue zu dem Schuloberhaupt nur dienlich sein. Begonnen hatte der Streit mit den Zweigschulen der Kanze in Kyōto mit einem Misserfolg Kanze Motoyoshis. Weil sein Gesang in der alten Hauptstadt nicht gut aufgenommen worden war, bemühte er sich gemeinsam mit seinem Bruder Kanze Kiyokado (1867–1911), dem Iemoto der Kanze-Schule, in den 1880er oder Anfang der 1890er Jahre darum, den Tōkyōter Gesangsstil auch in Kyōto durchzusetzen. Von den fünf Nebenlinien der Kanze in der Stadt hat daher bis heute nur die Hayashi-Linie überdauert. Diese fügte sich damals der Forderung nach der Übernahme des Tōkyōter Gesangsstils. Eine der Waffen im Zuge dieses Feldzuges gegen Kyōto, der von Kanze Sakon beendet wurde, war ein Utaibon, das als Standard für die gesamte Kanze-Schule auch in Kyōto zu gelten hatte. Wer davon abwich, wurde ausgeschlossen und durfte kein Nō mehr spielen<sup>154</sup>.

Ebenfalls zu Anfang des 20. Jahrhunderts, jedoch vor der Beilegung des Streits, im Jahre 1902, kam Ike[nō]juchi<sup>155</sup> Nobuyoshi (1858–1934) nach Tōkyō. Er hatte es sich zum Ziel gesetzt, mit nächtlichen Vorführungen genug Geld zu sammeln, um die Ausbildung von Hayashikata finanzieren zu können. Seinen Bemühungen ist es zu verdanken, dass zehn Jahre später an der Musikschule eine Abteilung für Nō-Musik gegründet wurde<sup>156</sup>. Bis zu diesem Zeitpunkt war die Nō-Musik zugunsten der darstellerischen und gesanglichen Elemente vernachlässigt worden. An dieser Entwicklung lässt sich recht gut die Dominanz des Gesangs in der Wahrnehmung des Publikums von Nō(gaku) nachvollziehen, die sich in der beinahe ausschließlich auf diesen verengten Lehre niederschlug. Interessierte neigten dazu, Tanzen oder Singen an den Nō-Shite-Schulen zu lernen, nicht jedoch das Spielen der Instrumente bei den zahlenmäßig ohnehin geringeren Hayashikata.

---

<sup>154</sup> Vgl. RATH 2004 213–214. Etwas genauer stelle ich diesen Streit (U mewaka Mondai) in 11.1.5 474–476 dar.

<sup>155</sup> Beide Schreibweisen werden verwendet. Fortan werde ich, wie SCHOLZ-CIONCA/OSHIKIRI 2004 Ikenouchi schreiben.

<sup>156</sup> Vgl. KOMIYA 1956 19–20.

## 7.5 SCHLUSSBEMERKUNG

Der Gesangsunterricht blieb über die Edo-Zeit bis heute eine der Haupteinnahmequellen der Nō-Shite-Schulen. Gegenstand des Unterrichts sind die in den von den Schulen herausgegebenen Lehrbücher, aus denen die Laien die Texte lernen, die sie dann gemeinsam mit anderen Schülern und dem Lehrer einstudieren. Angesichts des geringen in deutscher und englischer Sprache verfügbaren Datenmaterials kann ich keine eindeutige Aussage dazu treffen, ob in den Bereichen Gesang und Musik Erfundene Traditionen neben der Beständigkeit verschiedener Stile existieren. Mir drängt sich jedoch der Eindruck auf, dass die Hörgewohnheiten und die Erwartungshaltung eines traditionell geprägten Publikums Experimente mit anderen Sprachen als dem Alt-Japanischen oder der Klangerzeugung/Instrumenten nicht nur im Inland behindern. Möglicherweise liegt Leims richtig, wenn er schreibt, Menschen würden sich eher mit optischen denn mit akustischen Variationen arrangieren können. Von Seiten der Schulen steckt hinter der Verweigerung anerkannter Experimente die Furcht, Schüler und Zuschauer zu verlieren, deren Erwartungen nicht mehr erfüllt werden. Dass Sarugaku/Nō und Kyōgen sich nicht immer gleich angehört haben können, liegt jedoch nach der zugegeben kursorischen Beschäftigung mit ihrer Geschichte in diesem Kapitel auf der Hand. Von allen Bereichen beider Künste mögen Gesang, Sprache und Musik am längsten mehr oder weniger unverändert geblieben sein. Abgesehen von der Notation scheinen Techniken zur Klang-/Tonerzeugung und Rhythmusmuster bereits recht lange in der heutigen Form verwendet zu werden. Mögen sich auch Sänger, Intonation und Tempi beständig gewandelt haben, könnte es sich bei Gesang, Sprache und Musik daher aufgrund ihrer inhärenten Flexibilität in der Tat um vergleichsweise authentische Relikte eines frühen Sarugaku handeln. Obgleich es ebenso möglich und sicher nicht unwahrscheinlich ist, dass eines dieser frühen Sarugaku-Stücke nur anhand von Gesang, Sprache oder Musik heute nicht mehr als solches zu erkennen wäre. Denn die Regeln zu Ausübung der Künste und ihrer Lehre sind jüngeren Datums. Ebenso erweist sich die Organisation der Hayashikata-Schulen ähnlich der der Nō-Shite-Schulen als eine Erfindung des späten japanischen Mittelalters und der japanischen Moderne. Nichtsdestoweniger kann ich allein aufgrund dieser nachgewiesenen Veränderungen keine Rückschlüsse darauf ziehen, wie Sarugaku und Kyōgen beispielsweise im 16. Jahrhundert geklungen haben mögen und ob sich dies merklich von späteren Formen unterschieden haben mag oder nicht. Einzig die Behauptung, innerhalb einer Schule sei der Gesangsstil einheitlich, konnte als faktisch falsch und sehr jung entlarvt werden. Kanze Sakon konnte den Kyōtoer Gesangsstil erst in den 1930er Jahren bezwingen und opferte für dieses Ziel, das aus der Erniedrigung eines Verwandten in den 1880er Jahren erwachsen war, mehrere der Zweigschulen der Region. Und dennoch ist es weder ihm noch seinen Nachfolgern gelungen, einen wirklich einheitlichen Gesangsstil für die größte der Nō-Shite-Schulen durchzusetzen. Denn dazu reichen einheitliche Gesangsbücher nicht aus. Homogenität erweist sich wie im Falle der japanischen Bevölkerung in dieser Hinsicht als Erfundene Tradition. Ganz offenbar werden mehr als nur „ein“ Nō-Gesang auch innerhalb derselben Schule gepflegt. Für dieses Kapitel bleibt noch der Blick in die Zukunft. Wie mögen Gesang und Musik sich entwickeln? Sprachlich und musikalisch wird sich das Nō sicher nicht merklich wandeln, was ich vor allem auf den Kanon zurückführe, dessen Stücke

nach wie vor den Großteil der Vorstellungen dominieren. Darüber hinaus sind die Formen von Gesang, Sprache und Musik in sich bereits gefestigt genug, um keine Brüche mit der Tradition zu provozieren. Die Schulen haben diese in ihren Lehrbüchern festgeschrieben, jedoch Raum für die Stimme gelassen, sich je nach den persönlichen Fähigkeiten des Sängers frei zu entfalten – solange der Sänger keine Sängerin ist.

## 8. MASKEN UND KOSTÜME

- 8.1 Masken und ihre gewandelte Bedeutung
  - 8.1.1 Einleitung
  - 8.1.2 Herkunftsdebatte
  - 8.1.3 Form und Größe
  - 8.1.4 Klassifizierung und Regeln für den Gebrauch
  - 8.1.5 Der Shite im Kagami no Ma
  - 8.1.6 Maskenschnitzer und Spieler, Spieler und Maskenschnitzer
  - 8.1.7 Maskenbestand und Bedeutung alter Masken
  - 8.1.8 Erweiterungen der Maske: Kaburimono (Schmuckwerk), Kodōgu (Handrequisiten) und Kagura (Perücke)
  - 8.1.9 Schlussbemerkung (Masken)
- 8.2 Kostüme und ihre Geschichte
  - 8.2.1 Nō
  - 8.2.2 Kyōgen
  - 8.2.3 Neue Kostüme – moderne Kostüme?
  - 8.2.4 Von der Bedeutung des Fächers als „zweites Gesicht“ des Shite
  - 8.2.5 Schlussbemerkung (Kostüme)

Masken und ihr Zubehör und Kostüme fungieren im Nō nicht nur als Zeichen für den Zuschauer, damit dieser die Rolle eines Schauspielers (oder Spielers) zuordnen kann, sondern sind auch ein Hinweis darauf, wie dieser sie interpretiert. Sie können getrennt oder gemeinsam betrachtet werden, jedes einzelne Teil besitzt für sich genommen Bedeutung. Über die Nō-Masken ist allerdings sehr viel mehr geforscht worden als zu den Kostümen. Musterexemplare können in mehreren verschiedenen Ausstellungskatalogen und Ausstellungen rund um den Globus angesehen und besucht werden. Ihre Wirkung entfalten sie jedoch nur am Schauspieler und auf der Bühne, und woran das liegt, werde ich in diesem Kapitel erklären. Dem Thema meiner Studie folgend werde ich mich außerdem mit der Entwicklung der Form und der Verwendung von Masken und Kostümen im Laufe der Geschichte von Sarugaku/Nō und Kyōgen beschäftigen.

### 8.1 MASKEN UND IHRE GEWANDELTE BEDEUTUNG

#### 8.1.1 Einleitung

Nō-Masken (Nōmen oder Omote<sup>1</sup>) werden ausschließlich von Shitekata eingesetzt, solange diese eine aktive Rolle in der Handlung des Stücks über-

---

<sup>1</sup> RATH 2004 13 betont, dass die Nō-Maske nicht Kamen („Maske“ i. S. eines zweiten Gesichts) genannt werde wie in anderen Bühnenkünsten (bspw. Kabuki), sondern Omote („Gesicht“, „Oberfläche“). COLDIRON 2004 143 wird hier konkreter, indem sie die Einführung dieses Begriffs der Edo-Zeit zuordnet. Mit ihm sei die Funktion des Trägers als Mittler zwischen der Realität des Stücks und der Realität der Welt hervorgehoben worden. Coldiron argumentiert, die Omote fungiere als Gesicht der Rolle und Fenster in deren Welt. Hier nicht näher besprochen, aber zumindest verweisen möchte ich allgem. auf GRIGULL, Tom: Japanische Larven und Masken. Eine Leipziger Sammlung, die Tokugawa

nehmen<sup>2</sup>. Chormitglieder – Shitekata, die nur singen, jedoch nicht spielen – treten daher immer ohne Maske auf, ausgenommen in manchen Shinsaku. Für gewöhnlich werden Masken in Mugen Nō und nur selten in Genzai Nō getragen (zu dieser Einteilung siehe 9.1.3). Sie sind in diesen jedoch nur dann notwendig, wenn einer Rolle übermenschliche Größe zugeschrieben wird oder der Shite oder Tsure eine Frau spielt. Treten in einem Nō ein Maeshite (oder Maezure) und ein Nochijite (oder Nochizure)<sup>3</sup> auf und tragen beide Rollen eine Maske, besitzt die Maske des Maeshite eine Doppelfunktion. Sie verbirgt nicht nur den Maeba-Spieler, sondern meist auch eine zweite Maske, nämlich die „wahre“ Maske des Nochijite (oder Nochizure)<sup>4</sup>. Früher war es daher nicht unüblich, Maeshite und Nochijite nicht mit denselben Schauspielern zu besetzen. Kanze Hisao inszenierte ein Fukkyoku, in dem der Nochijite von dem Tsure aus dem Maeba gespielt wurde<sup>5</sup>.

Die Nō-Masken sind in Nordamerika und Europa ikonisch für ihre Kunst geworden<sup>6</sup>. Dabei ist ihre Funktion bis heute nicht restlos geklärt – und hat sich im Laufe ihrer Geschichte mehrmals gewandelt. Den Masken wurde und wird eine gewisse mystische Bedeutung zugeschrieben. Zwar führen Forscher und Spieler keine Debatten mehr darum, ob und wie sehr sich der Shite (nur diese und Tsure tragen im Nō Maske) mit der Maske und ihrer Rolle identifizieren sollte, jeder scheint jedoch seine eigene Meinung zu diesem Thema zu haben. Einig sind sie sich nur darin, dass der Gebrauch einer Maske dem Träger eine besonders körperbetonte Spielweise abverlangt. Sie beraubt ihn der Fähigkeit, sich mittels Mimik auszudrücken und fordert daher von ihm und seinen Zuschauern nicht nur Konzentration, sondern ein Umdenken hinsichtlich des Fokus ihrer Wahrnehmung. Selbst wenn ein Nō-Spieler keine Maske trägt, sei es der Shite in einem Genzaimono (**Hitamen**), sei er ein Waki oder Trommler, gleicht sein Gesicht einer Maske, denn ohne Mimik bleibt der Körper das Medium, über das sein Inneres ausgedrückt werden muss. Kanze Hideo hielt dies für eine der Stärken seiner Kunst. Seiner Mei-

---

und die Dainenbutsu-Sarugaku in Kyōto, Diss. Berlin 1978, der das Thema Masken allgemeiner, aber sehr aufschlussreich behandelt.

<sup>2</sup> Sie werden nicht getragen, wenn Kogaki oder Utai Kai in ihren Varianten und nur selten, wenn Shimai gegeben werden, vgl. KOMPARU 1983 209–212. Sogar im Super-Kyōgen „Mutsugorō“ [71] von Umehara Takeshi wurden neugeschaffene Nō-Masken von Tiergeistern von Nō-Shitekata getragen – obwohl es sich um ein Kyōgen handelte, vgl. SALZ 2006 127.

<sup>3</sup> „Verwandelt“ sich ein Shite oder seine Rolle (s. 5.2 111–112), wird das Stück begrifflich in einen Maeba genannten ersten und einen Nochiba genannten zweiten „Akt“ (nicht identisch mit den Dan genannten fünf „Akten“ eines Nō!, s. 7.1 206, Fn. 30) unterteilt. Entsprechend wird die Shite-Rolle im Maeba Maeshite (Maejite) genannt, im Nochiba Nochijite, um beide Rollen voneinander zu unterscheiden. Heutzutage nur noch selten findet auf der Bühne eine deutliche Trennung zwischen Maeba und Nochiba statt, in der der Aikyōgen auftritt (insges. 6.1.6).

<sup>4</sup> Vgl. BLASSEN 1987 83, ZOBEL 1987 44–45, vgl. a. COLDIRON 2004 44.

<sup>5</sup> Vgl. NAGAO 1997 119–120.

<sup>6</sup> YAMANAKA 2008 78 zufolge konstituieren jedoch nur Kata und die Nō-Musik Nō. Nō-Masken (und Kostüme) lassen sich von einem Laien hingegen kaum von Kagura-Masken oder denen einiger Minzoku Geinō unterscheiden. Spieler können außerdem auf ihren Gebrauch verzichten, wie sich an Shimai und Su'utai Kai zeigt, bspw. bei dieser Tanzdarbietung einer Shitekata: dPTR50bIBUo. Sie trägt weder ein Kostüm noch eine Maske, bedient sich jedoch eines Fächers. Unter der weiten, knöchelhohen Hose sind ihre Füße gut zu erkennen.



nung nach falle es leichter, Gefühle nicht mit dem Gesicht, sondern mit dem (ganzen) Körper darzustellen. Tatsächlich hilft dies vor allem den Zuschauern, denn diese können den Körper des Schauspielers auch aus einer größeren Entfernung noch gut sehen, dessen Gesicht jedoch nicht unbedingt. Das wiederum mag ein Grund dafür sein, dass die Kihon no Kata im Kyōgen zwar Mimik beinhalten, jedoch nicht ausschließlich mimisch sind<sup>7</sup>. Manche Rollen in Mugenmono werden ebenfalls Hitamen gespielt, beispielsweise Benkei in dem Stück „Ataka“ [7]. Geilhorn führt dazu aus, für die Darstellung von Geistern oder jugendlichen Personen seien mitunter keine besonderen Merkmale erforderlich. Daher können sie auch ohne Maske dargestellt werden. Ebenfalls möglich sei die Verwendung der Ko-omote (Maske einer jungen Frau, wrtl. „Kind“), insbesondere dann, wenn ein älterer Shitekata die Rolle einer merklich jüngeren Person übernehme, beispielsweise eines jugendlichen Helden wie Benkei oder eine Kindsrolle (Kokata) wie die in „Sumidagawa“ [102]<sup>8</sup>. **Kinder und Jugendliche** hingegen treten (bis ungefähr zu ihrem 20. Lebensjahr) immer ohne Maske auf, sie dürfen allerdings auch nicht alle Stücke spielen<sup>9</sup>. Zeami schreibt im ersten Kapitel des „Fūshikaden“, sie hätten ihre „natürliche“ Schönheit, mit der sie das Publikum bezaubern könnten. Diese wertet er durchaus positiv, warnt jedoch davor, sich von ihr blenden und im Bemühen nachzulassen, sich als Schauspieler zu verbessern.<sup>10</sup> **Frauen** sind Rollen mit und ohne Masken nur zugänglich, wenn sie nicht mit Männlichkeit konnotiert sind<sup>11</sup>. Demgegenüber werden manche Mugen Nō mit zwei oder mehr Masken gespielt (auch die Tsure können Masken tragen)<sup>12</sup>. Anders im **Kyōgen**<sup>13</sup>, in dem Spieler Masken anlegen, um andersweltliche Wesenheiten darzustellen oder sich zu tarnen<sup>14</sup>. Menschliche Typen tragen nur eine Maske, wenn das Stück ihnen (meist anderweltliche) Eigenschaften zuordnet, die Kyōgenkata allein spielerisch nicht vermitteln können. Den Zügen einer überirdisch schönen Frau kann das eines Mannes beispielsweise nicht nahekommen. Daher spielt er sie mit Maske. Nomura Mannojo IV. (später Manzō VII., \*1929/1930) unterstrich sogar, dass es im Kyōgen, kaum möglich sei, zu anderen Gelegenheiten mit Masken aufzutreten, weil es nicht ohne die Mimik des Schauspielers auskommen könne<sup>15</sup>. Kihon no Kata umfassen daher nicht nur den Torso und Glieder wie die Nō-Kata, sondern auch das Gesicht.

<sup>7</sup> Vgl. KANZE 1971 189 r.

<sup>8</sup> Vgl. GEILHORN 2011 146.

<sup>9</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 170.

<sup>10</sup> Vgl. RIMER/YAMAZAKI 1984 4–6.

<sup>11</sup> Vgl. GEILHORN 2011 147, insges. 6.2.4.

<sup>12</sup> Vgl. ZOBEL 1987 43.

<sup>13</sup> Dass im Kyōgen Masken für menschliche Rollen nicht üblich waren, zeigt sich am Kyōgenkata in „Okina“. Dieser tanzte Sanbasō lange Zeit maskenlos. Bedauerlicherweise schreibt KEENE 1990 (1966) 62 nicht, ab wann sich dies änderte.

<sup>14</sup> Vgl. BARTH 1972 136, BLASSEN 1990 52, HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 114–116, HAYASHI/KOMINZ 1998 55 l., INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 124–125 und KEENE 1990 (1966) 64–65, KOMPARU 1983 98.

<sup>15</sup> Vgl. FUKUSHIMA Yoshiko: Interface of Past and Future: Nomura Mannojo's „Shingigaku“, in: ATJ 22.2 (2005), 249–268 250–253. Hierzu auch KOMPARU 1983 97. In diesem Video wird eine Dämonenmaske (Buaku) allerdings in ihrer Funktion als Maske benutzt, um die Ehefrau zu vertreiben und in Frieden Sake trinken zu können – und den betrunkenen Mann anschließend zu erschrecken und den Speiß umzudrehen: s3aG6hgjbtA.

Außer mit Bärten oder kleineren, notwendigen Requisiten wie der Bartfeste in „Hige Yagura“ [39] wird es nicht einmal geschminkt, sondern in seiner natürlichen Form belassen, um die Mimik nicht zu beeinträchtigen<sup>16</sup>.

Entsprechend beschäftigt sich dieses Kapitel hauptsächlich<sup>17</sup> mit den Masken und ihrer Geschichte im Nō und behandelt das Kyōgen nur hin und wieder. Ebenso wie in den vorangegangenen Kapitel zu anderen Themen ist die Informationslage zu Masken im Nō generell besser als in seiner Schwestergattung, so dass sich die deutsch- und englischsprachige Forschung bislang vor allem mit diesen auseinander gesetzt hat – nicht zuletzt, weil denen im Nō eine größere Bedeutung zukommt. Kyōgen-Masken werden von der Kernaussage dieses Kapitels jedoch genauso erfasst wie Nō-Masken: ihre Form und Funktion hat sich im Laufe der Geschichte geändert. Manche Rolle wurde früher mit und heute ohne Maske gespielt und umgekehrt. Genaue Quellenarbeit – wie die von Scholz-Cionca<sup>18</sup> – könnte hier schnelle Aufklärung über gewandelte Aufführungspraktiken bringen, steht aber noch aus.

Für Coldiron bildet die Maske eine Oberfläche, hinter der der Shite(kata) sich verbirgt, um seinen Körper mit einer neuen Identität zu versehen. Diese dient jedoch in Mugen Nō in erster Instanz der Tarnung des Nochijite. Beide, Schauspieler und Nochijite, „verbergen“ sich hinter der Maske des Maeshite – und der Zuschauer bekommt nur einen von beiden zu sehen, den Nochijite, der andere, der Schauspieler, ist bestenfalls zu erraten. Insofern deutet die Nō-Maske nach Coldiron auf eine „wahre“ Identität des Menschen hin, die dieser hinter einer Maske (oder mehreren) zu verstecken trachtet. Hierin folgt sie Keenes Einschätzung aus den 1960er Jahren<sup>19</sup>. Komparu und schließlich Lamarque führen hingegen aus, der Shitekata würde mit dem Anlegen der Maske den „Charakter“<sup>20</sup> der Rolle annehmen, die er darstellt<sup>21</sup>. Zunächst scheint dies Coldiron, Keene und mit ihnen anderen zu widersprechen. Lamarque ergänzte jedoch, die Maske diene in erster Linie dazu, Rolle und somit auch dem Darsteller jegliche Individualität zu

---

<sup>16</sup> Nomura Mannojo V. setzte sich mit dieser Frage intensiv auseinander, vgl. FUKUSHIMA 2005. Ein wenig allgemeiner zu den Kyōgen-Masken schreiben HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 118–119.

<sup>17</sup> Alles in diesem Kapitel zum Herstellungsprozess von Nō-Masken Geschriebene (8.1.5) gilt im Grunde ebenso für Kyōgen-Masken. Zu diesen wurde jedoch nicht so viel und ausführlich geschrieben, meist nur allgemeine Informationen. Nomura Manzō VI. (1898–1978) und Nomura Manzō VII. (\*1929 (FUKUSHIMA 2005) oder \*1930 (LEITER 2006)), Großvater und Vater Nomura Mannojo V. (1960–2004), waren bspw. beide Maskenschnitzer, s. u., vgl. FUKUSHIMA 2005 250. Bilder von Kyōgen-Masken finden sich u. a. in den Katalogen des Deutschen Theatermuseums in München und des Theatermuseums in Düsseldorf (Nō-Masken, Düsseldorf 1988) oder des Museums Rietberg in Zürich (Nō, Gewänder und Masken des japanischen Theaters, Stuttgart 1995), zu dessen Sammlung eine kurze Reportage auf der Homepage des Senders 3sat angeboten wird: <http://www.3sat.de/mediathek/?display=1&mode=play&obj=26232>.

<sup>18</sup> SCHOLZ-CIONCA 1998 (Habil. München 1996).

<sup>19</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 15.

<sup>20</sup> Die Bezeichnung „Charakter“ für eine Figur/Rolle im Nō ist nicht nur in diesem Zusammenhang äußerst problematisch. Allgemein verfügen sie nicht über genügend Tiefe, um in der Theaterwissenschaft bedenkenlos als „Charakter“ bezeichnet werden zu können. Daher habe ich in diesem Fall den Begriff in Anführungszeichen gesetzt, in der Hoffnung, dass diese Diskussion anderweitig aufgenommen werden wird.

<sup>21</sup> Vgl. KOMPARU 1983 7–8, LAMARQUE 1989 insbes. 157l.-157r.

nehmen und den Blick auf das Wesentliche des Stücks oder der Darbietung zu lenken. Das ist sinnig mit Komparu. Zwar bleibt der Begriff der „Totalidentifizierung“, den Lamarque wählt, missverständlich, aber im Grunde erfasst er den Zweck der Masken genau. Sie dienen dazu, individuell zu wirken, ohne jedoch eine bestimmte Person oder Persönlichkeit zu zeigen, sind also (mehr oder weniger) ein weißes Blatt, auf das jede Person oder Persönlichkeit projiziert werden kann, die der Zuschauer in ihr sehen möchte. Eingeschränkt wird er dabei nur durch die Parameter der Rolle, durch ihr Verhalten und die Wahl von Kostüm und Maske durch den Darsteller<sup>22</sup>. Das ist es, was Komparu meint, wenn er schreibt, Zuschauer und Darsteller würden Theater gemeinsam schaffen – und zeigt die Dependenz beider voneinander, wie ich sie in Kapitel 10.1 behandeln werde<sup>23</sup>.

Entgegen den Kata, der Musik und den Stücken ist der Gebrauch von Nō-Masken nur selten auf eine bestimmte Maske festgelegt. Zwar existieren für zahlreiche Stücke Vorschriften, diese schränken die Auswahlmöglichkeiten des Shite häufig jedoch lediglich ein. Nō-Masken ähneln sich mitunter so sehr, dass nur Kenner sie voneinander unterscheiden können. Zwar werden von Komparu und anderen Autoren Listen angegeben, in denen die Verwendung von Masken in bestimmten Stücken aufgeführt ist, aus diesen ist aber vor allem ersichtlich, dass Spieler in der Regel eine große Auswahl haben. Daneben finden sich Stücke wie „Sagi“ [81], in denen der Shite nur zu festlichen Anlässen mit einer der Okina-Maske ähnlichen Maske (Enmei-kaja) auftritt, zu anderen Gelegenheiten jedoch Hitamen tanzt. Diese Inkonsistenz begründet Zobel damit, dass „Würde und Kraft des königlich-himmlichen Vogels“ von dem „männlichen Gesicht des Darstellers dargeboten werden, ganz gleich, ob es sich dabei um ein alterndes oder noch sehr jugendliches Gesicht handelt.“<sup>24</sup> Das erklärt allerdings nicht, weshalb zu festlichen Anlässen eine Maske getragen wird, es sei denn, bei diesen handele es sich um erfundene rituelle Spiele. Ganz offensichtlich hat die Standardisierung der Nō-Masken im 18. und 19. Jahrhundert zwar ihre Zahl verringert, ihre Verwendung jedoch gestaltet sich nach wie vor offen, um den Spielern zu ermöglichen, „ihr“ Stück zu inszenieren und so mit ihren Zuschauern künstlerisch-ästhetisch zu kommunizieren.

### 8.1.2 Herkunftsdebatte

In der Debatte um die Herkunft der Nō-Masken kursieren zahlreiche mehr oder weniger glaubwürdige Theorien. Zobel beispielsweise konzentrierte sich bei der Herleitung auf die Minzoku Geinō, insbesondere Formen des Kagura<sup>25</sup>. Sinnvoller erscheint mir jedoch eher Coldirons Hinweis zu sein, zwar gemeinsame Ursprünge verschiedener japanischer Schauspiel- und Kultmasken vorauszusetzen, der Herleitung jedoch keine gemeinsame Entwicklungslinie zugrunde zu legen<sup>26</sup>. Ein Beispiel liefert sie für die Löwenmaske, deren Entwicklung nicht vom Festland nach Japan, sondern auch umgekehrt nachzuverfolgen ist<sup>27</sup>. Ortolani greift insgesamt

<sup>22</sup> Hierzu ZARRILLI 1990.

<sup>23</sup> Hierzu allgem. bspw. 6.6, 6.7 und 10.1.

<sup>24</sup> ZOBEL 1987 77, insges. vgl. *ibid.* 76–77.

<sup>25</sup> Bei *ibid.* 57–70.

<sup>26</sup> COLDIRON 2004 8.

<sup>27</sup> Nachzulesen *ibid.* 103–105.

kürzer, indem er lediglich die japanische Entwicklung der Masken in der Schaukunst berücksichtigt. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts verschwand parallel zu dem Niedergang des Heianzeitlichen Kaiserhofs das Sangaku und vormalige Hofkünstler, deren Wurzeln in China lagen, deren Künste jedoch aus mehreren Bereichen der höfischen Unterhaltung stammten, organisierten sich in Hōshibara genannten Gruppen. Sie suchten die Nähe der Tempel und Schreine, manche schoren sich und führten im 13. und 14. Jahrhundert die Masken und Instrumente höfischer Künste in die religiösen Unterhaltungskünste ein. Aus diesen und Minzoku Geinō formten Kan'ami und Zeami im Laufe des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts schließlich das Sarugaku der Shōgunen. Ortolani erweitert hier eine Theorie Hajime Gotōs, eines japanischen Maskenspezialisten<sup>28</sup>. Angeblich lassen sich bei den Nō-Masken zudem Einflüsse aus verschiedenen westlich von Japan gelegenen Kulturkreisen (China, Indien) bis hin nach Südosteuropa (Griechenland) finden. Mithin sind sie nur schwer nachweisbar (oder werden lediglich angenommen) und es stellt sich die Frage, ob Spekulationen in diese Richtung zielführend sein können. Raz bewegt sich bei seiner Spurensuche beispielsweise entlang der Ausbreitungswege des Buddhismus und der Seidenstraße<sup>29</sup>, die in Antike und Mittelalter Europa mit dem Orient und Ostasien verband. Seine „Belege“ für die Nō-Maske und Masken der Kulturen in diesem gewaltigen, zwei Kontinente überspannenden Gebiet, sind ähnliche Formen und angenommene Funktionen<sup>30</sup>. Schlussendlich muss er aber zugeben, dass er nicht beweisen kann, wo der Ursprung der Nō-Masken liegt. Zobel spekuliert insgesamt zurückhaltender – mehr Ergebnisse präsentiert jedoch auch er nicht.

Wegen ihres losen Kiefers nimmt die Okina-Maske eine besondere Rolle unter den Nō-Masken ein. Diese Zweiteiligkeit führt Zobel auf ihre Herkunft aus Korea zurück<sup>31</sup>. Zugleich bringt er die Maske von Okina jedoch mit der (japanischen) Ahnenverehrung in Verbindung, indem er in ihr eine Totenmaske erkennen möchte<sup>32</sup>. Anthropologisch betrachtet erscheint mir sein Bericht durchaus lesenswert und für Theoretiker mag diese historische und kulturelle „Spurensuche“ interessant sein – aber ist sie relevant? Bislang sind überzeugende Ergebnisse ausgeblieben. Einig zeigen sich Maskenexperten für das Nō lediglich darin, dass es sich bei den Gegenständen ihrer Forschung um eine eigenständige japanische Entwicklung handeln müsse. Zwar lassen sich ihre Spuren mitunter bis weit in die Vergangenheit Eurasiens nachverfolgen, Sarugaku-Masken hatten aber bereits im 14. Jahrhundert eine lange Geschichte insularer Formung hinter sich: eine Maske darf nicht in der Hand gehalten werden, sondern muss fest am Kopf ansitzen, sie darf nur eine bestimmte, an die jeweilige Kunst angepasste Größe haben und muss mit den erzählten Geschichten und ihrer Darbietung vereinbar sein, um nur einige

---

<sup>28</sup> Bei ORTOLANI 1995 59–60. Hajime Gotōs in das Deutsche übersetzte „Studien zur Geschichte der Nō-Masken. Ihre Frühformen in Tempeln und Schreinen Japans“ sind jedoch erst 2011 bei der Iudicium Verlag GmbH erschienen.

<sup>29</sup> „Seidenstraße“ bezeichnet bestimmte Straßen und Wege zwischen den Ländern des Mittelmeeres und Ostasien, auf denen seit der Antike Handel betrieben wurde.

<sup>30</sup> Vgl. RAZ 1983 6.

<sup>31</sup> Vgl. ZOBEL 1987 64–69. Mehr zu „Okina“ findet sich in 4.4.

<sup>32</sup> Vgl. RATH 2004 235.

Punkte zu nennen<sup>33</sup> Bis zu ihrer Standardisierung im 18. Jahrhundert wurden die Masken nach den Erfordernissen der Sarugaku-Bühne weiter umgestaltet. Zobel, für den die Entwicklung des Sarugaku anhand der Minzoku Geinō nachvollzogen werden kann, weist darauf hin, dass die Wechselbeziehungen zwischen Nō und Kagura im Falle von Fächer und Maske bis in das 20. Jahrhundert sehr intensiv gewesen seien<sup>34</sup>. Das finde ich insofern interessant, als er damit einen künstlerischen, nicht religiös inspirierten Austausch zwischen den beiden Künsten hervorhebt, der der starken Betonung der Verwurzelung von Nō im indigen japanischen Glauben zuwiderläuft. Ortolani merkt darüber hinaus an, dass der frühe japanische Schamanismus den kultischen Gebrauch von Masken nicht kannte. Kagura-Spieler tanzten bis spätestens in das 19. Jahrhundert maskenlos. Sie übernahmen den Gebrauch schließlich von den Sarugaku-Truppen, nachdem deren Beliebtheit im 15. Jahrhundert stark zugenommen hatte. Kagura und seine Masken wiederum inspirierten die Sarugaku-Spieler und -Maskenschnitzer zu neuen Motiven. Kagura-Masken blieben in den meisten Fällen einfache Varianten bekannter Nō- oder Kyōgen-Masken<sup>35</sup>. Ebenfalls nicht von der Hand zu weisen ist die Verwandtschaft der im Nō verwendeten Dämonenmasken und der Okina-Maske mit denen im Bugaku. Für andere Masken lässt sich eine solche Verbindung jedoch nicht ohne Weiteres feststellen. Rath weist darauf hin, dass zwischen der Hochzeit des Bugaku im 8. und der Geburt des Sarugaku im 13. Jahrhundert fünf Jahrhunderte liegen, für die keine Entwicklung hin von der einen zu der anderen Darstellungskunst nachgewiesen werden könne. Im 14. und 15. Jahrhundert, in der Zeit des Wirkens Kan'amis und Zeamis, kannte das Sarugaku noch ausschließlich Typenmasken. Die Maskenschnitzer gestalteten sie nach den eigenen Vorstellungen und nahmen so nicht unerheblichen Einfluss auf den Eindruck, den der Darsteller bei seinem Publikum hinterließ<sup>36</sup>. Zwar bestehen Parallelen zu einigen Typen im Bugaku, aber die Masken des Sarugaku orientieren sich sehr viel näher an der Realität als die der Bugaku-Schnitzer. Deren Werke stellen menschliche Begierden und allgemeine Konzepte dar, keine Menschen, Dämonen oder Götter<sup>37</sup>.

### 8.1.3 Form und Größe

Nō-Masken sind asymmetrisch und können je nach Lichteinfall andere „mimische“ Eindrücke beim Zuschauer hinterlassen<sup>38</sup>. Das unterscheidet sie von den meisten kontinentalen Masken. Sie werden außerdem „angelegt“ („kakeru“), nicht „aufgesetzt“ oder „übergestülpt“ („kaburu“), auch wenn sie, gemeinsam mit Perücke und Kopfschmuck, den gesamten Kopf bis auf das Kinn und den Hals bedecken<sup>39</sup>. Damit sie bequem anliegen und der Kiefer mehr Spielraum hat, bringen Spieler in

---

<sup>33</sup> Vgl. hierzu insbes. ZOBEL 1987 49–50. ORTOLANI 1995 37 betont den Einfluss der Gigaku-Masken.

<sup>34</sup> Vgl. ZOBEL 1987 186. Ergänzend THORNBURY 1995 158.

<sup>35</sup> Vgl. ORTOLANI 1984 179.

<sup>36</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 127.

<sup>37</sup> Vgl. RATH 2004 12–13.

<sup>38</sup> Vgl. BLASSEN 1987 84, BETHE/BRAZELL 1978 124, HARRIS 2006 72, ZOBEL 1987 47. Bei allen sowie bei BROWN 2001 19 Erklärungen zu den Fachbegriffen („omote o terasu“, „omote o kumorasu“ usw.), vgl. a. KANZE 1971 188f., KOMPARU 1983 224, 229–230, RATH 2004 13.

<sup>39</sup> Vgl. KOMPARU 1983 226–227.

den Masken heute spurlos wieder entfernbare Polster („pads“) an, von denen jeder seinen eigenen Satz besitzt. So wird das Material auch älterer Masken nicht beschädigt und das Singen fällt leichter, es führt jedoch dazu, dass der Gesang heute anders klingt als vor der Einführung<sup>40</sup>.

Nur in der Hand gehalten fällt die geringe Größe einer Nō-Maske kaum auf, aber wird sie auf der Bühne getragen, bedeckt sie nie das ganze Gesicht, sondern lässt die Kinnpartie frei. Hierzu finden sich in der Forschungsliteratur mehrere Erklärungen, angeblich beispielsweise seien die Maße denen der Gesichter von Menschen in der Muromachi-Zeit nachempfunden worden. Hin und wieder lese ich zudem, ursprünglich hätten die Masken das ganze Gesicht bedeckt, nur seien Japaner heute größer als im 13. oder 14. Jahrhundert. Bemerkungen wie die von Luís Fróis (1532–1597, siehe nachfolgende Seite) zeigen jedoch, dass diese Erklärungen der Fantasie nachfolgender Generationen entsprungen sind – zumal archäologische Befunde gegen sie sprechen. Japaner waren in der Muromachi-Zeit nicht kleiner als in der Edo-Zeit, ihre Ernährung wurde in der Moderne allerdings besser und daher die Menschen größer<sup>41</sup>. Entgegen anderslautender Behauptungen gilt dies in gleichem Maße für Männer wie für Frauen, aus ästhetischen Gründen benutzen diese jedoch manchmal gekürzte Masken. Geilhorn ordnet Bemerkungen in dieser Richtung den Erfundenen Traditionen zu und ich möchte mich ihr anschließen<sup>42</sup>. Möglicherweise hat die geringe Größe der Masken akustische Gründe. Die Kita-Schule setzt ihre ein wenig höher an als andere Schulen, damit die Stimme des Sängers nicht zu dumpf klingt<sup>43</sup>. Ebenso gut könnte es sich hierbei jedoch um eine jüngere Maßnahme handeln.

Durch die Löcher in den Augen, die in der Mitte der Maske angebracht sind und daher niedriger als beim Menschen sitzen, kann der Spieler nur den Boden vor seinen Füßen und den Metsuke-bashira („Blickpunkt-Pfeiler“) sehen, nicht jedoch das Publikum – und dieses nicht seine Augen<sup>44</sup>. Kanze Hideo erklärte im Interview mit „Concerned Theatre Japan“, der gleitende Gang des Shite (Suriashi) sei der Verwendung der Maske geschuldet. Diese behindere bei der Bewegung so sehr, dass es nötig sei, stets mit dem Fuß den Boden zu berühren, um das Gleichgewicht halten zu können<sup>45</sup>. Tatsächlich übernimmt der Körper nicht nur die Kommunikation mit dem Publikum, sondern auch die Koordination der Bewegung, nachdem der Shitekata die Maske aufgesetzt hat. Da Nō-Bühnen überall gleich groß sind und anhand der Maserung des Holzes gefühlt werden kann, wann der Hashigakari endet (und in welchem Winkel dieser auf die Honbutai trifft), benötigt er seine Augen nicht, um zu wissen, wo im Spielbereich er sich befindet. Trommler und Rhythmus leisten das Ihrige, um ihn auf dem Hashigakari zu lenken. Möglicherweise haben also Masken und ihre Verwendung dazu beigetragen, dass der Suriashi im Sarugaku zu dem Standard der Fortbewegung auf der Bühne avancierte. Zumindest kann der Spieler nicht sehen, was das Publikum sieht. Sein Gesichtsfeld ist durch die Maske stark eingeschränkt. Außenstehende hingegen sind in der Lage

<sup>40</sup> Vgl. COLDIRON 2004 263, KEENE 1990 (1966) 62.

<sup>41</sup> Ebenso variieren die Körpergrößen über die Epochen übrigens in Europa.

<sup>42</sup> Vgl. COLDIRON 2004 128–129 (spez. zu der Größe) 144, GEILHORN 2011 144–145.

<sup>43</sup> Vgl. JOHNSON, Irmgard: Priestly Nō at Chūsonji, in: ATJ 4.2 (1987), 215–229 221.

<sup>44</sup> Vgl. KOMPARU 1983 226.

<sup>45</sup> Vgl. KANZE 1971 187r.

zu beobachten, wie Maske, Kostüm und Bewegungen gemeinsam zur Wirkung gelangen<sup>46</sup>. Der Grund für die geringe Größe der Nō-Masken bleibt in der Forschung umstritten, wie oben bereits angedeutet. Der These, sie seien nicht immer zu klein für das Gesicht gewesen, spricht entgegen, dass bereits Luís Fróis SJ 1585 in seinem „Tratado das contradições e diferenças de costumes entre a Europa e o Japão“ über sie schreibt (in Übersetzung, siehe Fußnote):

„Bei uns bedecken die Masken das Kinn vom Bart an ganz herunter; die japanischen sind so klein, dass dem, welcher in einer Frauenrolle auftritt, immer der Bart unten heraus-schaut.“<sup>47</sup>

Leims nimmt an, dass diese Behauptung Fróis' nicht ganz richtig gewesen sein könne, weil der Bartwuchs der Japaner nicht besonders ausgeprägt gewesen sei<sup>48</sup>. Zeitgenössische Bilder des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts zeigen Persönlichkeiten wie Toyotomi Hideyoshi oder Tokugawa Ieyasu und andere Adelige jedoch häufig mit Kinn- und Oberlippenbart. Da sie auch gespielt haben, scheint die Bemerkung des Jesuiten nicht ganz abwegig zu sein, auch wenn ausgeschlossen werden kann, dass jeder männliche Japaner, der Nō gespielt hat, bärtig gewesen sein muss. Möglicherweise hat Fróis nur wenige Aufführungen Adelliger gesehen und von diesen auf andere rückgeschlossen – sofern er nicht nur dem Hörensagen nach schrieb.

Allerdings hat sich die Größe der Nō-Masken im Laufe ihrer Geschichte in der Tat merklich geändert. Exponate aus dem 14. und 15. Jahrhundert – und Okina<sup>49</sup> – weisen deutliche Unterschiede zu solchen aus der Zeit nach der Standardisierung auf. Das hat jedoch weniger mit den Vorschriften der Tokugawa und der damit einhergehenden Einschränkung der Maskenvielfalt zu tun. Vielmehr fuhren Sarugaku-Spieler aller Truppen nach Zeami fort, ihre Kunst an den Geschmack ihrer Patrone anzupassen. Seit dem 14. Jahrhundert sind daher die Masken immer kleiner geworden, bis sie das Gesicht nicht mehr abdeckten<sup>50</sup>. Es erscheint aus diesem Grund nicht abwegig, einen Zusammenhang zwischen künstlerischer Entwicklung des Sarugaku und Größe der Masken zu suchen. Nō-Masken zeigen zu jedem Zeitpunkt deutlich an, dass der Tänzer ein Mensch, ein Künstler ist, und dass der Zuschauer ein Schauspiel betrachtet<sup>51</sup>. Der häufig postulierte „Realismus“ des Sarugaku im frühen 14. und 15. Jahrhundert war kein Realismus im Sinne

<sup>46</sup> Vgl. COLDIRON 2004 278.

<sup>47</sup> Kapitel XIII, Punkt 9 im Tratado. Übersetzung nach SCHÜTTE, Franz Josef SJ: Luis Frois SJ: Kulturgegensätze Europa – Japan (1585). Tratado em que se contem muito susinta – e abreviadamente algumas contradições e diferenças de custumes antre a gente de Europa e esta provicia de Japão, Tōkyō 1955 244. Jorissen übersetzt und bearbeitet das XIII. Kapitel des Tratado in seiner Schrift aus dem Jahr 1988 bedauerlicherweise nicht, so dass zumindest für den in das Deutsche übertragenen Text auf das Werk Schüttes zurückgegriffen werden muss. Einsehbar auch bei EU-RO-NI von Richard Dähler, zusammengetragen 2008: [http://www.eu-ro-ni.ch/publications/Schuette\\_Jorissen.pdf](http://www.eu-ro-ni.ch/publications/Schuette_Jorissen.pdf).

<sup>48</sup> Vgl. LEIMS 1990 223 (Verw. auf 132).

<sup>49</sup> S. hier im Video die sehr kleine Maske, hinter der nur das Gesicht, nicht jedoch Haare, Ohren, Kinn und Kiefer verschwinden: suLWtpLQNU.

<sup>50</sup> Vgl. COLDIRON 2004 266.

<sup>51</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 13 sowie 6.1.5. KEENE 1990 (1966) 63 gibt zu bedenken, dass es aufgrund größerer Entfernung zu der Bühne bis in das 16. Jahrhundert gar nicht aufgefallen sein könnte, dass die Masken zu klein waren.

Stanislawskis, sondern meint die Realisierung einer Rolle durch den Schauspieler<sup>52</sup>, so wie Zeami im „Fūshikaden“ selbst ausführt<sup>53</sup>.

Nō-Masken wurden in der späten Edo-Zeit und werden in der Nō-Forschung häufig in Gruppen je nach ihrer Verwendung eingeteilt. Normalerweise setzen Spieler sie nur für bestimmte Rollentypen (Hofdame, Dämon, Krieger oder andere) ein, jeweils in zu dem gespielten Stück passender Kombination mit Kostüm, Schmuck, Perücke und Handrequisit, sofern sie keine Rolle übernommen haben, die eine der wenigen besonderen Masken verlangt<sup>54</sup>. Diese werden häufig nur für eine Aufführung angefertigt und speziell nach den Wünschen des jeweiligen, meist hochrangigen Spielers gestaltet. Sie stellen seine ganz eigene Deutung der Rolle dar und können daher in den Bereich künstlerischer Freiheit eingeordnet werden<sup>55</sup>. Für die Aufführung zweier Nō auf dem Dach eines Hotels in Matsuyama<sup>56</sup> mit dem Iemoto der Kongō-Schule, Kongō Hisanori (\*1951), fertigte Udaka Michishige (\*1947) eigenhändig eine neue Chūjo-Maske für seinen „Tōru“ [112] an – obwohl er bereits eine besaß. Seine Darstellung von vor 15 Jahren entsprach nicht mehr dem „Tōru“ [112], den er in diesem Nō-Programm zu spielen beabsichtigte. Daher war es nötig, eine neue Maske anzufertigen. Hisanori hingegen wählte für seine Darstellung der Himmelsmaid in „Hagoromo“ [33] eine Zo-onna-Maske aus dem 17. Jahrhundert sowie den Federmantel und das Kaburimono der Lotuskronen, die nur das Oberhaupt seiner Schule tragen darf. Für einen Iemoto, der die Tradition seiner Schule verkörpert, ist es unerlässlich, seine Privilegien bei Gelegenheiten wie dieser zu nutzen. Mit der Verwendung einer der ältesten Masken seiner Schule und einer seiner persönlichen Nutzung vorbehaltenen Sonderausstattung präsentierte er nicht nur die Geschichte seiner Kunst, sondern verwies auch auf die lange Tradition der Kongō-Truppe.

### 8.1.4 Klassifizierung und Regeln für den Gebrauch

Bei 450 Variationen von 60 Typen gerät die in der Forschung geläufige Einteilung der Nō-Masken in Gruppen nach dem Goban (Fünf-Stücke-Zyklus) schwierig<sup>57</sup>. Zobel schlägt daher vor, von Maemen und Nochimen zu sprechen<sup>58</sup>, sie also nach ihrem Einsatz in Maeba und Nochiba zu kategorisieren. Das ist jedoch ebenfalls nur bedingt hilfreich, weil Masken auch in Einaktern genutzt werden und die

---

<sup>52</sup> Vgl. HASHI 1995 17–18.

<sup>53</sup> Vgl. BENL 1953 36–45, RIMER/YAMAZAKI 1984 10–17. Gemeint sind hier die drei/neun Rollen, nachzulesen in 6.1.2 137–138.

<sup>54</sup> BETHE/BRAZELL 1978 126 schreiben von fünf bis sechs Rollen, ohne allzu spezifisch zu werden. Vermutlich ist es mitunter schwierig festzustellen, ob es sich bei einer Maske um eine Nō- oder Kyōgen-Maske handelt. Sicher ist zumindest, dass Yamanba und Okina zu den rollenspezifischen Masken gehören. Von Okina habe ich bislang keine Variationen gesehen, was aber nicht bedeuten muss, dass sämtliche Masken identisch sind oder denselben Honnen (s. Fn. 61 auf der nachfolgenden Seite) haben.

<sup>55</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 9, 128, COLDIRON 2004 147.

<sup>56</sup> COLDIRON 2004 260–279 behandelt beide Spiele ausführlich und bietet einige Bilder zu Udaka und seiner Maske sowie der Vorstellung. Matsuyama befindet sich im Nordwesten der südlich der japanischen Hauptinsel gelegenen Insel Shikoku.

<sup>57</sup> Vgl. RATH 2004 14.

<sup>58</sup> Vgl. ZOBEL 1987 46–49.



Gruppen insgesamt recht groß geraten. Über sie und ihre zugehörige Ausstattung (Kostüm, Perücke sowie gegebenenfalls Kopfschmuck und Handrequisit) erfährt ein Kundiger mindestens genauso viel über die Rolleninterpretation des Trägers wie durch Tanz und Gesang<sup>59</sup>. Kenner sind daher in der Lage, bereits kurz nach dem Auftritt des Shite dessen Schwerpunktsetzung zu erkennen. Aus diesem Grund haben die Oberhäupter der Schulen zwar allgemeine, aber keine speziellen Regeln für die Verwendung von Masken aufgestellt. Sinnvoller erscheint daher die ebenfalls gebräuchliche Einteilung nach den Rollen, in denen sie getragen werden dürfen<sup>60</sup>.

Zwar wurden Vorschriften für die Verwendung von Nō-Masken erlassen und Schuloberhäupter wie Kanze Motoakira (1722–1774) und Kita Hisayoshi (1742–1829) bemühten sich darum, jeden Aspekt ihres Gebrauchs zu regeln, jedoch sind ihre Anweisungen nicht immer eindeutig. Manche von ihnen können in verschiedenen Rollen eingesetzt werden. Unter diesen ist beispielsweise die zweigehörnte Hannya-Maske. Shitekata können wählen, ob sie sie für eine Frau oder für eine Dämonenrolle tragen, je nachdem, ob sie einer Frau einen dämonischen oder einem Dämon einen menschlichen Zug verleihen möchten. Beinahe universell einsetzbar zu nennen ist die Ko-omote, eine neutrale Frauenmaske, deren Honmen<sup>61</sup> von Tatsuemon, einem der großen Maskenschnitzer des Nō, geschaffen wurde<sup>62</sup>. Darsteller tragen sie nicht nur auf der Bühne (meist Tsure), sondern auch während der Proben anstelle von anderen Masken<sup>63</sup>. Sie ist damit die am häufigsten genutzte Maske und in der Anschaffung günstiger als andere, zumal sie auch von jüngeren Maskenschnitzern gefertigt werden darf. Ko-omote sind immer und überall verfügbar, wo Nō gespielt wird, und müssen nur sehr selten für ein Stück neu angefertigt werden. Während Maskenschnitzer viele ihrer Stücke individuell für die Spieler, die sie tragen, gestalten, sehen Ko-omote immer gleich aus. Sie sind beinahe schon ein Massenprodukt und können so gut wie immer angelegt werden. Ältere Shitekata verwenden sie beispielsweise, wenn sie eine Kokata-Rolle übernehmen, ganz gleich, ob es sich bei der Rolle um eine männliche oder weibliche handelt<sup>64</sup>. Nō-Masken, deren Verwendung auf nur eine oder eine kleine Gruppe von Rollen beschränkt ist, sind ausdrucksstärker als allgemeiner einsetzbare wie die Ko-omote<sup>65</sup>.

---

<sup>59</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 66. Hierzu schreibt BARTH 1972 126–128 widersprechend, Maske und Kostüm dienten nur der Zuordnung zu einem Rollentyp, nicht der Charakterisierung der Rolle. Barth meint aber vermutlich dasselbe wie Keene, denn er schreibt vorher, die Rollen seien nicht auf eine bestimmte historische Person zugeschnitten, sondern übergeschichtlich zu verstehen. Hierzu vergleichend LAMARQUE 1989, insbes. 159ff.

<sup>60</sup> KEENE 1990 (1966) 60–65 und KOMPARU 1983 234–239 liefern nicht nur diese, sondern führen jeweils Masken und ihre Verwendung in bestimmten Stücken auf, mitunter bebildert.

<sup>61</sup> Honmen sind die Vorlagen, nach denen Maskenschnitzer Duplikate bereits bestehender Masken anfertigen. Jeder Maskentyp besitzt mindestens einen von der jeweiligen Schule anerkannten Honmen.

<sup>62</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 126.

<sup>63</sup> Vgl. COLDIRON 2004 246.

<sup>64</sup> Vgl. ZOBEL 1987 77.

<sup>65</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 128.

Mit der Maskenwahl durch den Shite deutet dieser seine Rolle. Für manche Stücke besteht zwar Freizügigkeit hinsichtlich einer beschränkten kleineren oder größeren Auswahl, diese muss jedoch durch den Iemoto bestätigt werden, denn er bestimmt, wer mit welcher Maske auftreten darf<sup>66</sup>. Der Erste, der Vorschriften zur Verwendung von Masken in bestimmten Stücken festlegte, war Kita Hisayoshi (von 1776 bis 1829 9. Iemoto der Kita-Schule). Gegen Ende des 18. Jahrhunderts, nur wenige Jahre nach der Veröffentlichung des „Meiwa Kaisei Utaibon“, mit dem Kanze Motoakira die Standardisierung des Repertoires betrieb, legte Hisayoshi den Gebrauch von Masken und die Maskenschnitzer-Familien fest, die Masken für das Sarugaku schnitzen durften<sup>67</sup>. Zeami und seine unmittelbaren Nachfolger hingegen machten in ihren Geheimschriften zu dem Gebrauch von Masken kaum Angaben<sup>68</sup>. Erst das „Hachijō Kadensho“<sup>69</sup> von der Wende zum 17. Jahrhundert enthält genauere Informationen dazu. Hisayoshi ergänzte mit seinen Vorgaben neben diesem vor allem das „Meiwa Kaisei Utaibon“ Motoakiras, das einige Jahre vor seiner Ernennung zum Iemoto der Kita-Schule erschienen war. Bei seiner Schrift handelte es sich daher nicht nur um den Versuch, Ordnung in einen bisher unregelmäßigen Bereich der Spielpraxis zu bringen. Hisayoshi stellte nämlich fest, dass der Gebrauch von Masken aufgrund ihrer Ausdruckskraft zu dem Darstellungsstil der jeweiligen Schule gehöre und daher von deren Iemoto zu bestimmen oder zu genehmigen sei. Diesem hatte Motoakira durch das „Meiwa Kaisei Utaibon“ bereits großen Einfluss auf die Gestaltung der Bühne zugeschrieben<sup>70</sup>. Über seine Schrift beabsichtigte Hisayoshi, seine Autorität in der Kita-Schule zu stärken, indem er einen bislang nicht seinem Einfluss unterstehenden Aspekt der Spielgestaltung seiner Zustimmung unterwarf. Hisayoshi und auch spätere Ergänzungen erfassen jedoch nicht jedes Stück, so dass für manche die Wahl der Maske frei blieb<sup>71</sup>. Zum einen war es ihm nicht möglich, den Gebrauch in anderen Schulen zu standardisieren. Das oblag den jeweiligen Iemoto. Zum anderen hat sich der Kanon seit Ende der Edo-Zeit wiederholt geändert und Hisayoshi und seine Nachfolger waren nicht gründlich genug, jedes Stück aus dem Repertoire aller Spieler selbst ihrer Schule einzubeziehen. Darüber hinaus konnten spätere Iemoto mit ihren Ergänzungen nur auf einen bereits eingeschränkten Maskenfundus zurückgreifen, so dass nicht für jede Rolle eine spezifische Maske vorgegeben ist.

---

<sup>66</sup> Vgl. COLDIRON 2004 137–138, GEILHORN 2011 43.

<sup>67</sup> Vgl. RATH 2004 202–207, vgl. a. COLDIRON 2004 106.

<sup>68</sup> Vgl. RATH 1999 175–176.

<sup>69</sup> Das „Hachijō Kadensho“ ist eine Kompilation aus Texten verschiedener Autoren. Darunter befinden sich auch einige von Zeami. Sie liefern Hinweise auf die Spielpraxis des späten 16. Jahrhunderts und dienen vermutlich dazu, die Stellung der Sarugaku-Truppen am Hof Toyotomi Hideyoshis zu stärken. Denn diesem wurde das „Hachijō Kadensho“ von Kanze Sōsetsu (1509–1583) geschenkt. Bis weit in das 19. Jahrhundert hinein war die Kompilation die meistgekaufteste Schrift über das Sarugaku und trug mit zu der Bekanntheit Zeamis bei, dessen Name immer wieder mit den Texten in Verbindung gebracht wurde. Mehr zu dieser Schrift findet sich in 3.1 34, Fn. 7, 6.6 194–195, 11.1.1 449–450 oder aber bei RATH 1999, der sich ausführlich mit dem „Hachijō Kadensho“ und den Beweggründen, die hinter der Kompilierung stecken könnten, beschäftigt.

<sup>70</sup> Vgl. DERS. 2004 203.

<sup>71</sup> Vgl. COLDIRON 2004 8.

Vom 15. Jahrhundert bis in das Jahr der Meiji-Restauration (1868) durften Sarugaku-Masken bei Strafe nicht von Spielern anderer Traditionen getragen werden. Zwar hatten Sarugaku-Truppen schon vorher diesen Anspruch erhoben, konnten ihn vor Zeami jedoch praktisch nicht durchsetzen. Erst seit sie den Schutz der Ashikaga-Shōgunen genossen, besaßen sie auch den Einfluss, dies zu tun. Dennoch waren ihnen Grenzen gesetzt, denn obwohl das Ashikaga- und später das Tokugawa-Bakufu sie stützte, überwachte es nicht sämtliche Vorstellungen im ganzen Land. On'ami konnte 1466 gegen den Shōmonji-Spieler Koinu aus Yanagihara von seiner Vormachtstellung nur Gebrauch machen, weil dieser auf einem Kanjin Nō mit einer Sarugaku-Maske aufgetreten war und Offizielle dies gesehen hatten. Deshalb – und nur deshalb – wurde Koinu vom Shōgun für sein Vergehen bestraft<sup>72</sup>. Das bedeutet jedoch nicht, dass Spieler in der Provinz sich die Beliebtheit des Sarugaku nicht zunutze gemacht und dessen Masken benutzt und die Stücke nachgespielt hätten. Im Kagura beispielsweise werden bis heute ungestraft Nō-Masken verwendet.

### **8.1.5 Der Shite im Kagami no Ma**

Kapitel 5 hat den Gakuya (wrtl. „Bereich der Schauspieler“) und den Kagami no Ma (wrtl. „Bereich des Spiegels“) zwar bereits vorgestellt, ist jedoch nicht darauf eingegangen, weshalb diese Räumlichkeiten in der Regel getrennt werden. Während der Kagami no Ma nur vom Shite und seinen Kōken für die Verwandlung benutzt werden darf, benutzen die anderen Spieler die Gakuya genannten Räume hinter der Bühne. Bis auf die Hayashikata und den Waki treten sie nicht über den Kagami no Ma, sondern durch die Kiridoguchi genannte Tür im hinteren Bereich der Bühne auf. Bei den meisten Minzoku Geinō ist „Gakuya“ lediglich der Bereich, in dem sich die Schauspieler auf die Vorstellung vorbereiten. Dieser kann sich in einem Gebäude, in einem Zelt oder hinter einer Stellwand oder aufgespannten Plane befinden, so wie im Sarugaku, bevor der Kagami no Ma eingeführt wurde<sup>73</sup>. In diesem nach dem in ihm befindlichen Spiegel („Kagami“) benannten Raum („Ma“) legt der Hauptspieler, meist mit Hilfe der Kōken, sein mehrlagiges Kostüm sowie die weißen Zehensocken (Tabi) an und setzt sich vor besagten Spiegel, um sich und anschließend die Maske, mit der er auftreten wird, genau zu betrachten<sup>74</sup>. Zu diesem Zeitpunkt ist er, bis auf Maske und Kopfschmuck, bereits komplett eingekleidet. Mitunter kommt es vor, dass besonders alte und wertvolle Stücke im Besitz der Schule dem Shite erst im Kagami no Ma zugänglich gemacht werden. Daher ist die Zeit, in der er sie ungestört betrachten und ihre Eigenheiten studieren kann, dringend notwendig, um sein Spiel und die Maske miteinander in Einklang zu bringen<sup>75</sup>. Schließlich möchte er beide zur Geltung bringen und seine Deutung des Stücks bestmöglich ausdrücken können. Hat er die Maske einmal angelegt, kann der Shite sich nicht einmal mehr im bodenlangen Spiegel komplett selbst sehen, solange er nicht den Kopf in den Nacken legt. Daher prüft er aus einer Entfernung von ungefähr einem Meter von dem Spiegel

---

<sup>72</sup> Vgl. RATH 2004 23.

<sup>73</sup> Vgl. RAZ 1983 23, zu Gakuya und Kagami no Ma außerdem in 5.1.2 108–110 und 5.2 112–113.

<sup>74</sup> Vgl. COLDIRON 2004 118.

<sup>75</sup> Vgl. *ibid.* 139.

nur noch, ob sein Kostüm und die Maske korrekt sitzen und seine Haltung stimmt<sup>76</sup>. Gegebenenfalls helfen ihm dabei die Köken und ziehen sein Kostüm glatt oder richten die Maske, sofern sie nicht selbst bereits auf der Bühne sitzen. Gakuya und Kagami no Ma sind also voneinander getrennt, weil die Einstimmung auf die Maske und ihr Anlegen von so zentraler Bedeutung für das Gelingen einer Vorstellung sind.

### 8.1.6 Maskenschnitzer und Spieler, Spieler und Maskenschnitzer

Manche Shitekata<sup>77</sup> haben neben ihrem Fach auch das Maskenschnitzen gelernt, häufig von demselben Lehrer<sup>78</sup>. Sie sind daher in der Lage, einer Maske genau den Ausdruck zu geben, den sie auf der Bühne vermitteln wollen. Schnitzt hingegen ein professioneller Maskenschnitzer die Maske, ist sie zwar gut gearbeitet, aber in ihr ist immer noch seine eigene Deutung der Rolle enthalten. Zobel bezeichnet die Maskenschnitzer sogar als Mitregisseure der Inszenierung, weil ihnen durch die Gestaltungsmöglichkeiten der Maske so viel Macht in die Hand gegeben wird<sup>79</sup>. Nichtsdestoweniger halten sich sowohl Spieler wie auch Maskenschnitzer in den Fällen, in denen es geboten erscheint, genauestens an die Vorlagen. Das sind in der Regel Schablonen und Abbildungen einer Originalmaske oder sogar das Exemplar selbst<sup>80</sup>. Zur Zeit Zeamis im späten 14. und beginnenden 15. Jahrhundert waren die Gestaltungsfreiheiten der Maskenschnitzer noch größer und ihre Techniken divergierten stärker voneinander als heute, so dass eine Großzahl einzigartiger Masken nachgewiesen werden kann. Nur einige von diesen wurden später in der Rang einer Honmen („Ursprungsmaske“) erhoben<sup>81</sup>. Coldiron schränkt ein, dass manche dieser Honmen sich nicht hätten halten können, weil sich die Form der Masken späterhin noch geändert habe.

---

<sup>76</sup> Vgl. *ibid.* 250–253.

<sup>77</sup> Shitekata tragen die Masken, die sie schnitzen, in der Regel selbst. Theoretisch ist zwar nicht auszuschließen, dass Spieler anderer Fächer ebenfalls das Handwerk der Maskenschnitzer erlernen, sobald jedoch zwei Personen an dem Schaffensprozess beteiligt sind, ergibt sich die gewöhnliche Situation: der Shitekata muss mit der Deutung des Maskenschnitzers arbeiten, nicht der eigenen. Mir ist nicht bekannt, ob Frauen in diesem Handwerk ausgebildet werden oder bereits aktiv sind. Praktisch dürfte das Geschlecht des Handwerkers keinen Einfluss auf das Endprodukt haben. Körperkraft lässt sich aufbauen oder durch Technik substituieren, aber wenn den Masken sakrale Bedeutung zugemessen wird, ist nicht auszuschließen, dass Frauen aufgrund ihrer natürlichen Unreinheit (s. 4.4.3 91) zumindest bestimmte Masken nicht fertigen dürften.

<sup>78</sup> Bspw. Udaka Michishige, vgl. COLDIRON 2004 263, allgem. 11.2.3 505–506. Früher, in der Zeit Zeamis und davor, war dies sogar üblich. Masken wurden damals für gewöhnlich von denjenigen getragen, die sie auch angefertigt hatten. Bis in die Edo-Zeit hatten sich nämlich noch keine regelrechten Maskenschnitzerschulen herausgebildet, vgl. COLDIRON 2004 150.

<sup>79</sup> Vgl. ZOBEL 1987 51. Diesem widerspricht die Festlegung genauer Maße, von der COLDIRON 2004 144, 146–147 schreibt. Sie wird sogar noch deutlicher: durch die Benutzung der Katagami (Scherenschnitte) seien die Abweichungen von den Honmen minimal. Für eigene Zugaben bleibe nur auf der Rückseite der Maske Raum.

<sup>80</sup> ZOBEL 1987 43 wäht die Maskenschnitzerei der Muromachi-Zeit in der Nachfolge der buddhistischen Holzplastiken der Heian- und Kamakura-Zeit.

<sup>81</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 127. COLDIRON 2004 145 verweist auf PULVERS, Solrun Hoaas: *The Noh Mask and the Mask Making Tradition*, Sydney 1978, nach dem dennoch immerhin neun von zehn Honmen aus der Muromachi-Zeit stammen.

Die Wahl des Holzes für die Maske bleibt dem Schnitzer belassen. Manche Holzsorten lassen sich leichter bearbeiten, werden jedoch trocken oder spröde, manche verziehen sich mit der Zeit, lassen sich verbiegen oder spalten sich, wenn sie fallen gelassen werden. Häufig sind Gebrauchs- und Lagerspuren wie diese zwar gewünscht, sie werden jedoch vom Handwerker selbst angebracht. Spezielle Masken müssen stabil sein und lange Zeit verwendet werden können, denn ihre Reparatur gestaltet sich meist schwierig. Für welches Material sich der Maskenschnitzer am Ende entscheidet, zeigt sich heute in der Regel nur davon abhängig, welche Maske er anfertigen soll (oder will). Früher spielte hingegen auch dessen Verfügbarkeit eine Rolle. In der Edo-Zeit beispielsweise war Hinoki beliebt, das Holz der Zypresse<sup>82</sup>. Für häufig genutzte Masken wie die Ko-omote muss kein hochwertiges Material wie das Holz eines bestimmten Forstes verwendet werden. Masken bestehen niemals aus einem anderen Material als Holz.

Das auch heute noch praktizierte Utsusu, das Nachahmen einer der Honmen, kam gegen Ende der Muromachi-Zeit auf (Mitte bis Ende des 16. Jahrhunderts) und war in der Edo-Zeit bereits so ausgeprägt, dass sich eine eigene Kunst des Antikisierens herausgebildet hatte<sup>83</sup>. Dabei bemühte sich der Handwerker-Künstler, Gestalt und „Geist“ einer Maske möglichst originalgetreu zu reproduzieren<sup>84</sup>. Manche, wie der Handwerker-Künstler Sumi no Bō (†1590), ahmten die Originale so gut nach, dass sie nicht mehr von ihren Kopien unterschieden werden konnten, so dass er sich den Titel Tenga Ichi („Bester auf der Welt“) verdiente<sup>85</sup>. Diese Kunstfertigkeit sorgte jedoch auch für Zweifel und Misstrauen gegenüber angeblich antiken Stücken. Kundige schrieben daher Bücher, in denen sie aufführten, was sie über den Prozess der Herstellung und die Antikisierung wussten. Außerdem gaben sie Hinweise zu einer Identifizierung von Fälschungen<sup>86</sup>. Diese zu erkennen, blieb jedoch schwierig und ist angeblich bei manchen Stücken bis heute nicht gelungen. Auf lange Sicht sorgte das Nachahmen der Honmen dafür, dass die Vielfalt der Masken, die zu Zeamis Zeit (Anfang 15. Jahrhundert) bestanden hatte, in den zwei Jahrhunderten bis in das erste Jahrhundert der Edo-Zeit (Anfang 17. Jahrhundert) beständig abnahm<sup>87</sup>.

Eine der späteren Schriften zur Maskenkunde, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts veröffentlicht wurde, stammt von Kita Hisayoshi (siehe oben). Er nahm sich darin auch das Recht heraus, Masken neuen Meistern zuzuordnen, in der Hauptsache solchen aus den Deme- und Iteki-Familien des 16. und 17. Jahrhunderts. Damit unterstrich er nicht nur seine Autorität, indem er sich die Deu-

---

<sup>82</sup> Vgl. COLDIRON 2004 144–145.

<sup>83</sup> Erst in der Edo-Zeit wurde Maskenschnitzerei zu einem eigenständigen Beruf, vgl. KEENE 1990 (1966) 64.

<sup>84</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 127, 128, COLDIRON 2004 149–150, RATH 2004 29. Utsusu und die künstliche Beschädigung einer Maske sind auch heute noch gebräuchlich. Sie gehören sogar zu dem üblichen Herstellungsprozess einer Maske. Diese ist jedoch nicht fertiggestellt, solange sie noch nicht von einem Schauspieler auf der Bühne getragen wurde, vgl. KOMPARU 1983 231.

<sup>85</sup> Vgl. RATH 2004 29.

<sup>86</sup> Vgl. *ibid.* 32.

<sup>87</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 63.

tungshoheit über die Sarugaku-Masken der Vergangenheit zusicherte, sondern auch die herausgehobene Stellung dieser beiden Maskenschnitzer-Dynastien<sup>88</sup>.

Seit 1986 wird die Zusammenarbeit zwischen europäischen und japanischen Maskenherstellern und -nutzern durch das Centro Maschere e Strutture Gestuali finanziell unterstützt. Das Centro organisiert unter anderem Begegnungen zwischen den Handwerkern, damit diese sich austauschen können. Gewissermaßen eingeleitet wurde dies durch das rege Interesse von Größen des traditionellen Theaters wie Nomura Mannojo V. (1959–2004)<sup>89</sup> und Kanze Hideo (1927–2007). Diese haben bereits deutlich früher den Kontakt zu europäischen Maskentraditionen gesucht, allen voran der *Commedia dell'Arte*<sup>90</sup>.

Heutzutage werden Masken nicht mehr ausschließlich nach *Honmen* hergestellt, sondern auch neue, sich zwar häufig an älteren Vorlagen orientierende, diese jedoch nicht mehr nachahmende Modelle geschaffen. Sie müssen mit älteren, traditionellen gemeinsam auf der Bühne getragen werden können, weswegen sie sich zumindest äußerlich an diese anpassen. Handwerker stellt dies vor eine große Herausforderung. Für Shinsaku Nō (und Shinsaku Kyōgen) und manche Fukkyoku Nō erweist es sich dennoch als notwendig, neue, eigene Nō-Masken anzufertigen. Denn ihre Rollen unterscheiden sich nicht selten zu sehr von denen der Stücke des Kanons, als dass Darsteller deren Exemplare verwenden könnten. Sie dürfen sich aber nicht zu weit von den bekannten *Honmen* entfernen, einerseits aus Gründen der Ästhetik, weil sie in der Regel mit älteren Masken gemeinsam getragen werden, andererseits, um die Sehgewohnheiten des Publikums nicht zu verletzen. Hielten sich die Maskenschnitzer nicht an diese Vorgaben, könnten manche Shinsaku und Fukkyoku von den Besuchern aus dem traditionell geprägten Umfeld nicht mehr als Nō/Kyōgen wahrgenommen werden. Für das christliche Nō „Garasha“ [31] wurden ebenso neue Masken angefertigt wie für „Mutsugorō“ [71] aus dem Super-Kyōgen-Zyklus Umehara Takeshi (2001–2004). Die Neuanfertigungen in „Mutsugorō“ [71] sind insofern besonders, als es sich um Nō-Masken in einem Kyōgen handelt, die in einem *Ainō*<sup>91</sup> von Nō-Shitekata getragen wurden: Tiergeister plagten den Priester und den Unternehmenspräsidenten und klagten sie an, mit ihren Machenschaften ihren Tod verschuldet zu haben<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> Vgl. RATH 2004 205–206.

<sup>89</sup> Vgl. FUKUSHIMA 2005 250–251, nicht zu verwechseln mit seinem gleichnamigen Vater, dem späteren *Manzō VII.* (\*1929/1930) und heutigen *Man*.

<sup>90</sup> Nachzulesen bei SARTORI, Donato: *Masks: East and West Confronted*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/REGELSBERGER, Andreas (Hrsgg.): *Japanese Theatre Transcultural. German and Italian Intertwinings*, München 2011, 168–172 und FUKUSHIMA 2005 250–251.

<sup>91</sup> Wrtl. „Zwischen-Nō“. Der Begriff ist dem *Aikyōgen* nachempfunden, dem Kyōgen-Zwischenspiel, das in einem Nō die Verwandlung des *Shite* überbrückt. In „Mutsugorō“ [71] verwandeln sich die Spieler nicht, aber der Tanz der Tiergeister war zu ernst, um ihn mit Kyōgen-Techniken darstellen zu können.

<sup>92</sup> Vgl. SALZ 2006 127, UMEHARA Takeshi, transl. by Salz, Jonah/Onabe Salz, Tomoko: *Mutsugorō*, in: JORTNER, David/MCDONALD, Keiko/WETMORE, Kevin J. Jr. (Hrsgg.): *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lanham u. a. 2006, 259–268.

### 8.1.7 Maskenbestand und Bedeutung alter Masken<sup>93</sup>

Masken älteren Datums oder undatierte Masken befinden sich in der Regel im Besitz der Schulen oder von Schreinen und Tempeln<sup>94</sup>. Heute ist leider unklar, ob wirklich mit allen gespielt wurde. Meist werden sie nur noch selten benutzt und dann nur von den besten Spielern, also in der Regel den Oberhäuptern der Schulen oder Zweigschulen. Das Tragen mancher dieser Masken, meist aus den Schulbeständen, gehört sogar ausdrücklich zu deren Privilegien. Gleiches gilt für einige Kostüme, Perücken und Kaburimono sowie die besonders alten Handrequisiten. Durch Schenkungen und den Verkauf der Bestände einiger Schulen nach der Meiji-Restauration haben jedoch zahlreiche Masken den Besitzer gewechselt und befinden sich mittlerweile in privaten Sammlungen oder Museen. Diese Stücke werden hin und wieder für Vorstellungen auf der ganzen Welt verliehen und gelangen auf diesem Weg unter anderem nach Deutschland. Manche wurden auch im Krieg oder durch Feuer zerstört<sup>95</sup>.

Wie das Beispiel der Daihannya-Maske der Kanze-Tetsunojō-Zweigschule<sup>96</sup> zeigt, können alte Masken Ausgangspunkt für die Rekonstruktion eines Fukkyoku Nō<sup>97</sup> sein. Gerade von früheren Stücken muss heute jedoch meist unklar bleiben, von wem und wann sie angefertigt wurden<sup>98</sup>. Überlieferungen sind mit Vorsicht zu genießen, wie die Legende eines Maskengeschenks durch Shōtoku Taishi (572–622)<sup>99</sup> an die frühe Konparu-Familie. Zwar ist in Quellen mehrfach die Rede davon, dass der Prinz Masken geschnitzt habe, ihre Zahl und ihr Verwendungszweck variieren jedoch. Zeami selbst schreibt im „Fūshikaden“, dass Shōtoku Taishi eine Dämonenmaske angefertigt und dem Ahnherrn der Konparu-Familie geschenkt habe<sup>100</sup>. Konparu Nobutaka (\*1920) jedoch ordnete der Legende im 20. Jahrhundert eine Okina-Maske zu. Diese ist ohne Zweifel antik, aber lediglich nicht signiert – und das gilt für die frühen Masken beinahe samt und sonders, was ihre Zuordnung so sehr erschwert. Erst als die Herkunft der Masken als Kunstwerk wichtig wurde, versahen die Meister sie mit einem Zeichen, damit in ihnen sie und ihre Kunst erkannt werden konnten<sup>101</sup>.

Bis zu der Einführung des Drucks im 15. Jahrhundert waren die Ursprungsmythen der Sarugaku-Truppen, ja, ihrer Kunst an sich, mit Masken und deren Er-

<sup>93</sup> 8.1.7 bezieht sich zu großen Teilen auf die bei RATH 2004 11–33 zusammengetragenen Informationen.

<sup>94</sup> Diese müssen nicht zwingend alt sein. Ein Stück der volkstümlichen Nō-Form in Chūsonji, die JOHNSON 1987 ausführlich beschreibt, geht auf einen Maskenfund aus dem Jahre 1951 zurück.

<sup>95</sup> Vgl. ZOBEL 1987 44, erg. RATH 2004 240–241.

<sup>96</sup> Gehört zu der Kanze-Schule, ist jedoch in Kyōto ansässig.

<sup>97</sup> Fukkyoku Nō sind Stücke, die nicht in den Kanon gehören und daher lange nicht mehr gespielt wurden. Seit den 1980er Jahren inszenieren Forscher und Spieler häufig in Kollaboration diese alten Nō, um mit ihnen Einblicke in die Geschichte der Kunst zu erhalten, s. 9.3.4 330–334.

<sup>98</sup> Vgl. u. a. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 114.

<sup>99</sup> Shōtoku Taishi reformierte die Verwaltung des japanischen Kaiserhofes nach chinesischem Vorbild und brachte den Buddhismus als Religion der Höhergestellten ins Land. Mehr zu ihm findet sich 3.2.1 50.

<sup>100</sup> Vgl. BENL 1953 62–63, RIMER/YAMAZAKI 1984 33–34.

<sup>101</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 124.

scheinen verbunden. Besonders beliebt waren Geschichten, in denen die Masken vom Himmel fielen oder eine Naturgewalt wie eine Flut oder ein Sturm sie herbeibrachte. Damals wie heute wurde und wird zu Zwecken der Legitimation und der Mystifizierung der eigenen Geschichte auf ihre magischen Kräfte verwiesen. Sie gelten als Shintai (wrtl. „Heiliger Körper“), Sitz einer numinosen Macht, und fanden und finden in Exorzismen und anderen Ritualen Verwendung als Sitz eines Kami oder Repräsentation eines solchen. Beispielsweise leiteten sich die Namen der Truppen aus der Gegend ab, in der die Maske gefunden wurde, auf die sie sich berief. Früher zeigte sich die Macht einer Maske davon abhängig, unter welchen Umständen sie in den Besitz der Truppe gelangt war: je mysteriöser ihr Erscheinen, desto machtvoller erschien sie. Selbiges galt für Holzblöcke, aus denen Handwerker später Masken anfertigten. Heutzutage werden diese Herkunftslegenden weniger ernst genommen, aber das Mysterium der Maske unbekannten Alters aufrecht erhalten, sogar herausgestellt. Für die Spieler sind sie Relikte ihrer jahrhundertalten Tradition, Gebrauchsgegenstände von großer historischer und für manche spiritueller Bedeutung, und als solchen wird ihnen von allen großer Respekt entgegengebracht<sup>102</sup>. Mit ihrem Besitz kann heute noch das Aufführungsrecht an einem bestimmten Tempel oder Schrein verbunden sein. Für die Truppen erschien das Grund genug, um in der späten Muromachi- und der Edo-Zeit auch neue Masken auf alte Legenden zurückzuführen. Bei diesen bedienten sie sich aus dem Repertoire bereits bestehender Herkunftsmythen, ohne neue hinzuzufinden. Diese Mythen wurden mit der Zeit immer abstrakter und näherten sich so noch weiter einander an. Bedauerlicherweise bleibt unklar, ob in der Muromachi-Zeit und davor der Truppenführer allein über die Verwendung der Masken entscheiden konnte oder ob dies Aufgabe der Truppe oder der Schauspieler als Gruppe war.

In den Jahrhunderten nach Zeami, nachdem Geheimschriften die Rolle der Masken übernommen hatten und der Legitimation der Truppen und ihrer Kunst dienten, und ganz besonders in der beginnenden Edo-Zeit, wurden den Masken die Namen von Maskenschnitzern früherer Jahrhunderte zugeordnet, ganz gleich, ob ihre Hersteller bekannt waren oder nicht<sup>103</sup>. Denn nur die alten Meister galten jetzt als Garanten für ihre Authentizität. Mit der Einführung des Mediums der Schrift verloren die mit den Masken verbundenen Ursprungsmythen der Sarugaku-Truppen hingegen an Bedeutung. Sie finden sich zwar hin und wieder in den Schriften dieser Jahrhunderte, festgehalten wurden meist jedoch lediglich der Besitz einer Maske und der Maskenschnitzer, der sie hergestellt hatte – oder dem der jeweilige Autor dies zuschrieb. Große Meister der Maskenschnitzkunst wurden dabei mit „Jissaku“ bezeichnet, „die zehn Meister“. Nur ausgewählte ihrer Arbeiten waren dazu geeignet, als Honmen oder Saku<sup>104</sup> Vorlagen für die Masken des Sarugaku zu bilden. Mit der Zeit übertrugen die Autoren den Begriff „Jissaku“ von

<sup>102</sup> Vgl. ARNOTT 1969 222, BANU 1986 52–53, COLDIRON 2004 1, 148, KEENE 1990 (1966) 61–62, RATH 2004 241–242. Nachdem die Masken im Herstellungsprozess künstlich beschädigt werden, werden sie so aufbewahrt, dass sie möglichst keinen Schaden mehr nehmen, vgl. COLDIRON 2004 150.

<sup>103</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 64.

<sup>104</sup> „Saku“ bedeutet soviel wie „Meisterstück“. Es ist dasselbe „Saku“ wie in „Jissaku“ (bzw. es schreibt sich mit demselben Kanji/chinesischen Schriftzeichen).



den Meistern auf die Vorlagen, so dass mitunter nicht mehr klar ist, ob sie von Personen oder Masken schreiben. Beider Zahl betrug nicht unbedingt zehn und die Namen der Meister sind nicht einheitlich, sondern variieren von Autor zu Autor. Im „Sarugaku Dangi“ erscheinen beispielsweise 11 Meister der Maskenschnitzkunst<sup>105</sup>. Die Deme-Familie bezeichnete ihre drei Honnen für die Ko-omote ebenfalls als Jissaku. Mittlerweile kann daher nicht mehr eindeutig bestimmt werden, wer zu den Meistern der Maskenschnitzerkunst zu zählen ist und wer nicht. Kita Hisayoshi zog Ende des 18. Jahrhunderts sogar in Zweifel, ob die bekannten alten Masken wirklich so alt seien, wie ihre Besitzer angaben, und schrieb sie den Schnitzmeistern der Deme- und Iteki-Schule des 16. und 17. Jahrhunderts zu. Außerdem gab er Regeln an, um nicht datierte Masken zu datieren und so Zweifel an seiner Zuordnung auszuräumen. Dies tat er, indem er genau erläuterte, wie Maskenschnitzer bei der Herstellung und Antikisierung vorgehen<sup>106</sup>. Heutzutage kommt es weniger darauf an, eine Maske genau zu datieren oder einem Maskenschnitzer großer Bedeutung zuzuordnen, sondern vielmehr darauf, ihr Alter als solches zu unterstreichen und ihre Herkunft geheimnisvoll (und magisch) zu gestalten<sup>107</sup>. Dem widerspricht nur Coldiron, indem sie schreibt, dass japanische Schauspieler über Masken weniger ehrfürchtig als europäische sprechen würden. Ihre Ausdrucksweise sei mehr technisch, nahezu profan. Dies mag jedoch auch daran liegen, dass die Maske im japanischen Schauspiel gegenüber anderen Elementen keinen besonderen Stellenwert besitzt. Sie gehört schlicht dazu. Europäisches Theater betrachtet sie heute hingegen wie einen Fremdkörper<sup>108</sup>.

Masken genießen unabhängig von ihrer Zuordnung zu einem Meisterschnitzer und ihrem Alter bei den Schauspielern des Nō (und Kyōgen) Respekt. Bevor sie im Kagami no Ma aufgesetzt werden (nur im Nō!<sup>109</sup>), erweist der Shite ihr als Sitz des „Charakters“<sup>110</sup> der Rolle seinen Respekt und stimmt sich auf sie ein<sup>111</sup>. Manchmal verbeugt er sich auch vor ihr, wenn es sich um ein besonders altes oder ehrwürdiges Stück handelt. Bei der Wahl der Maske nimmt er Rücksicht darauf, welche Masken andere Spieler in derselben Rolle getragen haben, sofern deren Auftritte noch nicht zu lange zurückliegen – und er sie kennt<sup>112</sup>. Zeami rät in Kapitel 7 des „Fūshikaden“ dazu, das Spiel immer interessant und neu zu gestalten, und vor diesem Hintergrund muss auch diese Praxis gesehen werden. Einerseits könnte das erneute Tragen derselben (oder einer sehr ähnlichen) Maske für die Zuschauer langweilig sein – solange nicht die Ausstattung eine komplett andere ist –, andererseits laden zwei Vorstellungen desselben Stücks umso mehr dazu ein, sie miteinander zu vergleichen, je ähnlicher sie sich sind:

<sup>105</sup> Vgl. RIMER/YAMAZAKI 1984 236–238.

<sup>106</sup> Vgl. RATH 2004 205–206. Bis heute wurden die Namen von 16 Maskenschnitzern überliefert, vgl. KEENE 1990 (1966) 64.

<sup>107</sup> Vgl. RATH 2004 242.

<sup>108</sup> Vgl. COLDIRON 2004 18.

<sup>109</sup> Kyōgenkata haben ihren eigenen Umkleideraum. Der Kagami no Ma ist dem Nō-Shitekata vorbehalten.

<sup>110</sup> S. 8.1.1 234, Fn. 20.

<sup>111</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 149.

<sup>112</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 125.

„A certain secret teaching on details of performance reveals the following: chanting, dance, gesture, expressive movement – all of these require the same spirit of novelty. On an occasion when the audience believes that a performance will consist of the same movement and chanting as usual, they imagine that they know what to expect. An actor can carry out his performance in a different fashion, however, so that, for example, even if the play being performed maintains fundamentally the same appearance, he will attempt to play his role in such a way that he infuses it with a more delicate level of feeling than before; or, in the case of his chanting, even though he changes nothing, he will use anew all his old arts, color the music and his voice in a skillful manner, using a level of concentration he has never felt before, and show exceptional care. If such a successful performance is achieved, those who see it and hear it will find it more novel than usual and they will praise it. This effect is surely what constitutes the feeling of novelty felt by the audience.“<sup>113</sup>

Darüber hinaus bestimmt das Alter einer Maske den Grad der Reife, den ein Spieler besitzen muss, um sie tragen zu dürfen. Grundsätzlich gilt, je älter und ehrwürdiger die Maske, desto älter und erfahrener der Spieler. Es ist jedoch von Schule zu Schule verschieden, welche Masken ein Spieler mit welchem Alter und welcher Erfahrung tragen darf<sup>114</sup>. Beginnt ein Schüler die Laufbahn eines professionellen Schauspielers regulär im Kindesalter, wird er mit 12 oder 13 Jahren seine erste Maske tragen – jedoch ohne mit ihr aufzutreten. Dies geschieht nicht vor dem 20. Lebensjahr.

### 8.1.8 Erweiterungen der Maske: Kaburimono (Schmuckwerk), Kodōgu (Handrequisiten) und Kagura (Perücke)

Masken werden nie ohne Kagura (Perücke) getragen. Deren Form, Farbe und Dichte lassen weitere Aussagen über die Deutung des Charakters durch den Shite in der jeweiligen Aufführung zu<sup>115</sup>. Kagura werden in manchen Stücken von einem Kaburimono genannten Schmuck (wrtl. „Gegenstand, den man sich aufsetzt“), einer Tiara oder dergleichen gekrönt. Dieser beschreibt den „Charakter“<sup>116</sup> der Rolle näher und verleiht ihm Tiefe<sup>117</sup>. Einen ähnlichen Zweck haben die Kodōgu<sup>118</sup>, ansonsten meist funktionslose Handrequisiten wie der Zweig des Sakaki-Baums, der Besessenheit anzeigen soll. Sie sind zahlreich und mittlerweile hochstilisiert, so dass ihre Deutung recht eindeutig möglich ist. Während sich der Gebrauch von Masken, Kagura und Kaburimono in den Schulen zumindest häufig noch ähnelt, variiert der der Kodōgu sehr. Mitunter ist der Übergang zu den Tsukurimono<sup>119</sup>

<sup>113</sup> RIMER/YAMAZAKI 1984 54.

<sup>114</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 61–62. Hierzu findet sich mehr in 11.2.3.

<sup>115</sup> BETHE/BRAZELL 1978 129 schreiben hierzu ausführlicher mit Beispiel. Ebenfalls zu diesem Thema BARTH 1972 129, KEENE 1990 (1966) 65, KOMPARU 1983 300–302.

<sup>116</sup> S. 8.1.1 234, Fn. 20.

<sup>117</sup> Näheres hierzu bei KOMPARU 1983 295, ZOBEL 1987 79–80. Heute besitzen sogar die Bänder, mit denen die Perücke an der Maske befestigt ist, Relevanz für die Charakterisierung der Rolle. Früher war es nicht möglich, sie zu sehen, heute jedoch werden die Perücken anders befestigt, so dass sie zu einem Bestandteil des Codes geworden sind, der die Rolleninterpretation des Shite konkretisiert, vgl. KEENE 1990 (1966) 62–63.

<sup>118</sup> ZOBEL 1987 81–84 behandelt die Kodōgu.

<sup>119</sup> Tsukurimono und ihre Funktion werden in 5.2 beschrieben.

fließend, so dass der Kirschzweig in der Hand in der einen Schule in der Tradition der anderen ein Kirschbaumpodest mit derselben Funktion sein kann.

Bedauerlicherweise berühren kaum Nō-Forscher die Themen Kagura, Kaburimono oder Kodōgu. Meist schreiben sie lediglich von ihrer Existenz. Dies mag daran liegen, dass ihr Gebrauch zwar Regeln folgt, jedoch weitestgehend frei ist und dem jeweiligen Shite obliegt. Eine Beschäftigung mit Kagura, Kaburimono und Kodōgu setzt daher immer auch eine Beschäftigung mit einem oder mehreren bestimmten Stücken voraus. Spezielle Inszenierungsanalyse wird für Nō und Kyōgen von Seiten europäischer oder amerikanischer Nō-Forscher jedoch nur sehr selten betrieben. Zobels Beschreibungen lassen vermuten, dass die Formen von Kagura, Kaburimono und Kodōgu sich im Laufe der Jahre geändert haben und hinsichtlich ihrer Anzahl und Vielfalt ebenfalls negativ von der Standardisierung betroffen gewesen sein dürften. Sofern nicht mit den Regeln oder Funktionen von Masken gespielt wird, finden sich deren Ergänzungen, Kagura, Kaburimono und Kodōgu, auch in Shinsaku Nō oder Fukkyoku Nō<sup>120</sup>.

Das Kyōgen kennt keine Perücken, jedoch Ganzkörperkostüme, zum Beispiel für den Fuchs in „Tsurigitsune“ [116] oder aber den Kopfschmuck für Frauen, ein um den Kopf gewickeltes Tuch, das dem Schauspieler an beiden Seiten über die Ohren fällt. Eine nähere Charakterisierung der Rolle ist im Kyōgen jedoch durch diese Gegenstände nicht beabsichtigt oder notwendig – Kyōgenkata stellen Typen dar. Entsprechend kann über sie auch keine Deutung der Rolle stattfinden, sie definieren lediglich deren Typ, Herr, Diener, Frau, Kaiser oder andere. Sie weisen im besten Fall darauf hin, dass der Spieler in diesem Stück in einer besonderen Typenvariante<sup>121</sup> auftritt, gehören jedoch zu dem Kostüm und sind daher nicht beliebig mit anderen Bekleidungsstücken oder Masken kombinierbar wie im Nō.

### **8.1.9 Schlussbemerkung (Masken)**

Masken blieben in ihrer Bedeutung für das Nō nicht unbedingt beständig, sind jedoch schon immer mit der Fabrizierung von Mythen zur Legitimierung der Truppen und später der Schulen verbunden gewesen. Heute noch wird ihnen und ihren Herstellern großer Respekt entgegen gebracht, und das nicht nur im Nō und Kyōgen. Sie gelten auf der ganzen Welt als Kunstwerke und hochwertige Erzeugnisse japanischer Holzschnitzkunst. Für das Nō sind Nō-Masken charakteristisch, auch wenn sich Formen im Kagura und anderen Minzoku Geinō wiederfinden und sie nicht konstitutiv für die Kunst an sich sind, wie sich in Stücken zeigt, in denen sie nicht getragen werden. Ihre Verwendung war bereits im 15. Jahrhundert auf das Sarugaku beschränkt und Missbrauch strafbar. Das bekamen die Konkurrenten der Kanze, Konparu, Hōshō und Kongō mehrmals zu spüren. Gegen Laien und andere Schauspieler konnten sich die Hofschauspieltruppen so zumindest optisch und physisch abgrenzen. Für die Truppen diente die Behauptung ihrer Masken sowie die damit verbundene Privilegierung und die Festlegung ihrer Herkunft daher zu

---

<sup>120</sup> Bspw. in „Bōkonka“ [12]. SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 223 zeigt Hashi Kiuma als die koreanische Witwe mit neuer Maske, neuem Kostüm und deutlich sichtbarem, breitem Perückenband. Bedauerlicherweise lassen sich die Farben nur erraten.

<sup>121</sup> Daimyō und Shomyō sind beide „Fürsten“ bzw. „Herren“, unterscheiden sich jedoch in der Ausstattung.

mehr als nur der Erfüllung frommer Träume, sondern immer auch der Durchsetzung gegen weniger authentische Traditionen. Masken und ihre Mysterien blieben bis an das Ende der Tokugawa-Zeit ebenso Gegenstand des Tagesgeschäfts der Schauspieler wie Grundlage ihrer Legitimation, sogar nach der Einführung des Drucks mit beweglichen Lettern. Heute noch bringen sie die Macht des Iemoto über „seine“ Schule zum Ausdruck, indem die Verwendung mancher Masken ihm vorbehalten und die Schulen seine Zustimmung zur Bedingung erklären, wenn ein Spieler seiner Schule mit einer Maske auftreten will. Masken sind somit Inbegriff Erfundener Traditionen im Nō (und Kyōgen). In keinem anderen Bereich stehen verschiedene offensichtlich fabrizierte Mythen nebeneinander wie in diesem, und in keinem anderen Bereich bringen Spieler (und Forscher) den Gegenständen, auf die sich diese Mythen beziehen, so großen Respekt entgegen. Zugleich gewähren Masken, trotz der mit ihrem Gebrauch verbundenen Einschränkungen, ihrem Träger große Freiheit in der Deutung seiner Rolle. Sie sind eines der Instrumente, mit denen er einer Vorstellung seine persönliche Prägung geben kann, insbesondere dann, wenn er sie selbst geschnitzt hat. Insofern sind sie ebenso Ausdruck jahrhundertalter Tradition wie persönlicher Freiheit und Kreativität in einer Kunstform, in der diese in der Regel der Tradition untergeordnet werden.

## 8.2 KOSTÜME UND IHRE GESCHICHTE

### 8.2.1 Nō

Bereits in der Bezeichnung für die Kostüme eines Nō-Darstellers drückt sich der große Respekt aus, der ihnen von den Spielern entgegen gebracht wird: Shōzoku („Gewänder“) anstelle des gängigeren Ishō, das im Kabuki und anderen Theaterformen gebraucht wird<sup>122</sup>. Sie werden mit größter Sorgfalt behandelt, gepflegt und aufbewahrt. Für diese Aufgabe sind angehende Shitekata oder andere Schüler der Nō-Shite-Schulen zuständig<sup>123</sup>. Shōzoku besitzen auch auf der Bühne ein gewisses Eigenleben, wie in „Matsukaze“ [63] deutlich wird, wenn das Gewand des Gemahls den Shite, eine Frau, besitzt<sup>124</sup>, oder in „Aoi no Ue“ [4], in dem nur das Gewand der Dame Aoi diese repräsentiert und ein Hindernis für die Bewegung darstellt<sup>125</sup>.

Wertvolle Shōzoku, wie sie heute in Gebrauch sind, kamen als Geschenk von Zuschauern an die Sarugaku-Truppen des 15. und folgender Jahrhunderte, ebenso wie Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs, Nahrungsmittel und Luxusartikel. Raz schreibt, dass diese Geschenke bereits im 11. und 12. Jahrhundert obligatorisch gewesen seien. Tempel und Schreine nahmen keine Eintrittsgelder, so dass die

---

<sup>122</sup> Vgl. KOMPARU 1983 240, ORTOLANI 1995 146. Die Shōzoku bestehen meist aus Seide, vgl. BETHE/BRAZELL 1978 124–125. Dazu tragen Nō-Spieler weiße Tabi (Socken mit einem separaten großen Zeh), vgl. ARNOTT 1969 88, HAYASHI/KOMINZ 1998 58 l. Zu der Pracht der Kostüme u. a. noch BANU 1986 39.

<sup>123</sup> Vgl. KUZEL 2007 200.

<sup>124</sup> Vgl. BETHE 1992 10r.-13r.

<sup>125</sup> Vgl. ARNOTT 1969 217–219. Die Farbe dieses Gewandes weicht übrigens nur in einer Fassung ab. Und zwar in „Mumyō no Inori“ [4], vgl. BROWN 2001 38.

Truppen auf die Spenden der Besucher angewiesen waren<sup>126</sup>. Zobel und Komparu führen ergänzend für spätere Jahrhunderte aus, die Shirasu-bashigo, eine kurze Treppe vor der Hauptbühne, sei früher dazu genutzt worden, Gaben (meist Gewänder) des Publikums entgegenzunehmen. Bedauerlicherweise schreiben sie jedoch nicht, zu welchem Zeitpunkt in der Geschichte des Sarugaku das geschehen sein soll. Da die heutige Form der Nō-Bühne sich nicht vor dem 17. Jahrhundert herausgebildet hat, liegt es nahe, auch die Einführung der Shirasu-bashigo in diese Zeit einzuordnen<sup>127</sup>. Bereits früh in der Edo-Zeit hatte sich die Gewandschenkung als fester Bestandteil der die Tagesvorstellungen der Sarugaku-Truppen bei Hof begleitenden Zeremonie etabliert. Barth weist jedoch darauf hin, dass die Gewänder häufig kurz nach der Vorstellung in Geld umgetauscht worden seien. Sie zeigten lediglich den Respekt des Schenkers vor der Kunst und den Schauspielern an und bildeten zugleich dessen Bezahlung für die Dienste der Truppe<sup>128</sup>.

Zeami und seine Zeitgenossen trugen daher noch andere Kostüme, zumal deren Zusammensetzung nicht vorgeschrieben, sondern von Spielort und -anlass abhängig war. Ab dem 16. Jahrhundert wurde es sogar üblich, dass die Daimyō<sup>129</sup> den Truppen, die sie unterhielten, zu besonderen Gelegenheiten Kleidungsstücke für die Bühne schenkten<sup>130</sup>. An einem anderen Ort durften die Spieler diese jedoch nicht tragen – sie gehörten zu den Randgruppen der Gesellschaft – und auch dies zunächst nur auf ausdrücklichen Wunsch des jeweiligen Schenkers. Wertvolle Shōzoku wurden seit On’ami jedoch zu einem festen Bestandteil des Sarugaku am Hof der Shōgune<sup>131</sup>. Bis kurz vor Beginn der Edo-Zeit, unter Toyotomi Hideyoshi, waren sie darüber hinaus nicht standesbezogen. Ihre Wahl beruhte allein auf dem Geschmack der jeweiligen hochgestellten Zuschauer, hatte also mit der Rolle, ihrem Charakter und ihrer Stellung nur bedingt zu tun<sup>132</sup>. Spätestens in der Edo-Zeit jedoch fand sich die stratifizierte Gesellschaft auch auf der Bühne wieder, rückprojiziert auf eine vergangene, von Legenden durchwobene Zeit<sup>133</sup>. Die Shōzoku zeichnen jedoch nicht die damalige Realität nach<sup>134</sup>. Sie ähneln ihr nur, bilden dabei selbst eine Form der Bühnensprache, mit der sie den Charakter der Rolle des Trägers mitteilen. Form, Farbe und Muster bieten dem Shitekata ebenso eine Möglichkeit, seiner Deutung der Rolle Ausdruck zu verleihen wie die Wahl der Maske<sup>135</sup>. Dasselbe gilt für den Zeitpunkt, zu dem das Shōzoku gewechselt oder geändert wird, der Verwandlung des Maeshite in den Nochijite. Folgerichtig ändern ein Shōzoku-

<sup>126</sup> RAZ 1983 48–50, ORTOLANI 1995 146 oder a. BARTH 1972 49, BETHE 1992 13r. zu den Kleiderspenden allgem.

<sup>127</sup> Vgl. KOMPARU 1983 141, ZOBEL 1987 21, zu der Bühne s. 5.1.

<sup>128</sup> Vgl. BARTH 1972 86.

<sup>129</sup> Feudale Provinzherrn des japanischen Mittelalters. Sie gehörten dem Stand der Samurai an und standen in der Befehlsfolge direkt hinter dem Shōgun, s. 1 11, Fn. 8.

<sup>130</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 65.

<sup>131</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 146.

<sup>132</sup> Das war im europäischen Theater lange Zeit nicht anders.

<sup>133</sup> Vgl. ZOBEL 1987 75.

<sup>134</sup> BETHE 1992 71. schreibt, dies diene der Herausstellung des Theateraspektes.

<sup>135</sup> Vgl. ARNOTT 1969 213, KOMPARU 1983 241–243, SERPER 2001 391. Bei der Wahl von Farbe und Muster müssen Faktoren wie die Zeit, Ort sowie die Stellung des Stückes im Goban (Fünf-Stücke-Zyklus, s. 7.1 206, Fn. 30) beachtet werden, vgl. BETHE 1992 171. Früher besaß daneben der Sozialstatus des Schauspielers Bedeutung.

oder Maskenwechsel auch den Charakter der Rolle, der durch sie manifest wird – genau genommen offenbaren sie den „wahren“ Charakter der Rolle des Shite, den dieser zuvor hinter einer Maske verborgen gehalten hatte<sup>136</sup>. Bei Bethe wird auch deutlich, dass der Wechsel der Bekleidung nicht unbedingt für den Zuschauer sichtbar erfolgen muss. In „Kayoi Komachi“ [51] erzählt Fukakusa zwar davon, dass sich seine Gewandung ändere, aber er kleidet sich nicht um oder verlässt die Bühne, um dies zu tun. Der Kleiderwechsel findet allein im Kopf des Zuschauers statt. Bethe stellt heraus, dass das Kostüm nicht nur die Rolle und deren Charakteristika für das Publikum definieren müsse, sondern dies ebenso für die in das Bühnengeschehen eingebundenen Figuren tun könne. Ohne ihr Gewand ist die Himmelsfee in „Hagoromo“ [33] keine Himmelsfee mehr und kann nicht auf ihre Kräfte zurückgreifen. Der Besitz allein verwandelt den Fischer, der es gefunden und an sich genommen hat, zwar nicht in eine Himmelsfee, aber ganz offensichtlich handelt es sich um ein Kleidungsstück, das die Himmelsfee benötigt, um sich zu verwandeln und zu ihrer Heimstatt zurückzukehren<sup>137</sup>. Die Gewänder Ariwara no Yukihiras wiederum lassen Matsukaze im gleichnamigen Stück glauben, sie sei er<sup>138</sup>. Meist sind Zusammensetzung und mitunter auch Farbe und Muster oder Stimmung eines Kostüms sowie der Zeitpunkt der Verwandlung festgeschrieben, in keinem Fall jedoch jeder dieser Punkte, so dass immer ein gewisser Spielraum für die Deutung des Spielers bleibt<sup>139</sup>. Ein Resultat der gewachsenen Bedeutung des Shōzoku und seiner Einbindung in das Spiel soll die gemessene Bewegung der Schauspieler sein<sup>140</sup>. Shōzoku in Nō und Kyōgen sind jedoch schwer und recht steif, so dass sich ein Laufen auf der Bühne und andere schnelle Bewegungen ohnehin verbieten.

Vor der Einführung des Buddhismus von China und Korea nach Japan im 6. Jahrhundert waren die Kostüme der japanischen Kagura-Bühne noch weiß. Bugaku, Gigaku und Sarugaku stammten jedoch vom Kontinent. Sie brachten bunte Kostüme mit, die die Bühne belebten und später auch im Kagura übernommen wurden<sup>141</sup>. Heutzutage kommt der Helligkeit der Farben keine große Bedeutung mehr zu, vor der Errichtung der Shiba-Bühne 1881 herrschten in Japan jedoch Freilichtbühnen vor. Gestaffelt nach ihrer Bedeutung für das Stück wurden die Shōzoku der Darsteller dunkler, der Shite stach deutlich unter ihnen hervor und überstrahlte alle anderen<sup>142</sup>. Unter dem gleichbleibend künstlichen Licht einer innen gelegenen Bühne ist dieser Effekt zu vernachlässigen.

Bei den Shōzoku sind die Ärmel nicht selten so lang, dass die Hände darin verschwinden. Sie verlängern dann den Arm des Schauspielers und können, sinnvoll eingesetzt, Gesten hervorheben und Bewegungen größer, über die Begrenzung des Bühnenraums hinausreichend scheinen lassen. Beim Ärmelwurf können Frequenz, Höhe, Heftigkeit und Länge variiert werden. Obwohl dieses Mittel künstlerischen Ausdrucks recht auffällig ist, behandelt nur Zobel ihn in seiner Monographie. Entgegen seinen Ausführungen können Länge und Position

<sup>136</sup> Vgl. ARNOTT 1969 218–219, BETHE 1992 17r.

<sup>137</sup> Vgl. BETHE 1992 9l.-9r.

<sup>138</sup> Vgl. TYLER 1994 409ff.

<sup>139</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 130–131, vgl. a. RAZ 1983 202.

<sup>140</sup> Vgl. BANU 1986 40, COLDIRON 2004 248–249, erg. a. ARNOTT 1969 214–215.

<sup>141</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 46–47.

<sup>142</sup> Vgl. ARNOTT 1969 94–95, KOMPARU 1983 240.

der Ärmel jedoch nicht der alleinige Grund für die leicht nach vorne geneigte Haltung der Spieler sein<sup>143</sup>. Diese gründet in der Lage der Körpermitte in der Magengegend und dem in Kapitel 6 besprochenen Eindruck der Erdverbundenheit des Darstellers.

Shōzoku sind immer mehrlagig, mindestens mit einem Unter- und einem Obergewand. Sofern eine Verwandlung vorgesehen ist und der Shite im Maeiba und im Nochiba spielt, trägt er beide Shōzoku übereinander. Daher wirken Darsteller in Shōzoku, insbesondere wenn sie noch Masken tragen, meist wie große Puppen. Denn darunter lassen sich die Konturen des Körpers nicht mehr ausmachen<sup>144</sup>. Mittlerweile benötigt ein Shitekata mindestens zwei geübte Assistenten, die ihm beim Anlegen des Shōzoku helfen. Er wird richtiggehend in die Gewänder eingenäht, damit sie auch sitzen<sup>145</sup>. Falls der Faltenwurf auf der Bühne nicht korrekt sein oder sich ein Ärmel verfangen haben sollte, richtet ein Kōken das Shōzoku noch während der Vorstellung neu her. Für Tsure, Wakikata und Hayashikata ist die Einkleidung weniger kompliziert, denn sie verwandeln sich nicht, aber auch ihre Gewänder zeichnen sich im Falle der Spielenden (Tsure, Wakikata) gegenüber den meisten europäischen Kostümen (Schauspieler) durch einen hohen Aufwand beim Anlegen aus und sind recht schwer.

Da der Iemoto über den Fundus seiner Schule verfügen kann und die Spieler in den vergangenen Jahrzehnten eigenständiger geworden sind, haben viele von ihnen damit begonnen, sich selbst Kostüme und Masken zuzulegen, um nicht auf seine Zustimmung zur Leihe angewiesen zu sein<sup>146</sup>.

### 8.2.2 Kyōgen

Typisch für die Kostüme im Kyōgen ist die Kataginu-Weste. Sie kann verschiedenste Muster tragen, darunter neuerdings auch Raumschiffe<sup>147</sup>. Kyōgen-Darsteller kleiden sich einfach und in Flachs, nicht in Seide, die Spieler tragen gelbe oder braune Tabi<sup>148</sup>. Sie sind in der Wahl von Farben und Mustern außerdem freier als die Schauspieler im Nō. Für diese wie sie gilt jedoch, dass der Iemoto ihnen die Zustimmung verweigern kann, wenn sie zu sehr von der Tradition abweichen<sup>149</sup>. Denn Kostüme im Kyōgen sind traditionell realistischer als im Nō. Sie dienen nicht dazu, den „Charakter“ einer Rolle abzubilden, sondern zeigen deren Funktion an. Handelt es sich um einen Priester, ist der Schauspieler auch mit den nötigen Utensilien ausgestattet. Ein Yamabushi kann nicht auf sein Muschelhorn verzichten, auch wenn er es nicht benutzen wird, und er muss seine Kappe tragen. Andererseits sind Kostüme im Kyōgen häufig übertrieben gestaltet. Hochgestellte laufen in

<sup>143</sup> Vgl. ZOBEL 1987 167. 175–185 beschäftigt sich ausführlich mit dem Ärmelwurf im ostasiatischen Theater.

<sup>144</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 124.

<sup>145</sup> Nur zu diesem Aspekt vgl. COLDIRON 2004 248, 270–271.

<sup>146</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 180 und KEENE 1996 (1993) 236.

<sup>147</sup> Vgl. HAYASHI/KOMINZ 1998 55 l.

<sup>148</sup> Vgl. BARTH 1972 136, HAYASHI/KOMINZ 1998 57 r.-58 l., KOMPARU 1983 98, 251–252. Nur zu den Tabi schreibt erg. ARNOTT 1969 88. JOHNSON 1987 220 schreibt nur von gelben Tabi, aber sie bezieht sich auf eine jüngere Minzoku Geinō-Form des Nō.

<sup>149</sup> Erstaunlicherweise sind nur sehr wenige Kostüme festgeschrieben, auch wenn sich manche Kombinationen verbieten, vgl. KEENE 1990 (1966) 66.

Hosen mit überlangen Beinen auf die Bühne, auf die sie treten müssen, um voranzukommen. Diese unterstreichen ihre Lächerlichkeit. Darüber hinaus tragen sie und andere spezifische Figuren wie der Yamabushi eines oder mehrere Standessymbole an sich, die ihre Zuordnung erleichtern<sup>150</sup>. Andere Figuren wie Tarōkaja oder Jirōkaja zu erkennen, kann sich hingegen schwierig gestalten, weil die Schulen Muster und Kleidungsordnung bei diesen mehr oder weniger freistellen<sup>151</sup>. Begrenzt werden sie lediglich durch die Standesregeln der späten Muromachi- und frühen Edo-Zeit, den Epochen, in denen sie ihren Ursprung haben<sup>152</sup>.

### 8.2.3 Neue Kostüme – moderne Kostüme?

Zwar werden für Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen (hin und wieder auch für Fukkyoku) neue Kostüme kreiert, ihre Formen und Farben lehnen sich jedoch in der Regel an die aus dem Bestand der jeweiligen Schule an. Es sei denn, es handle sich um in der Moderne angesiedelte Stücke wie „Sadako – Genbaku no Ko“ [80], in dem ein amerikanischer Tourist und ein Fremdenführer auftreten, die westliche Kleidung und sogar Straßenschuhe(!) tragen<sup>153</sup>. Designer können sich dabei im Kyōgen größere Freiheiten erlauben als im Nō, denn dessen Kostüme sind in der Zusammenstellung insgesamt freier, insbesondere dann, wenn in einem Shinsaku Kyōgen ein bislang nicht bekannter Typ eingeführt wird. Generell wird jedoch stets ein altertümlicher (zu der Sprache passender) Kleidungsstil gepflegt, sei es nun bei den Super-Kyōgen, für deren „Mutsugōrō“ [71] der Angura-Designer Yokoo Tadanori die Kostüme schuf, oder in „Garasha“ [31]. Die Kostüme sind immer noch leicht ihrem Genre zuzuordnen und orientieren sich in Farb- und Musterwahl an Bestehendem<sup>154</sup>.

### 8.2.4 Von der Bedeutung des Fächers als „zweites Gesicht“ des Shite

Von den Handrequisiten<sup>155</sup>, denen Handlungsrelevanz zugeschrieben werden kann, ist der Fächer (japanischer Klapp- oder chinesischer Rundfächer) sicher am bemerkenswertesten. Denn er substituiert zahlreiche andere mögliche Handrequisiten: Schwert, Bogen oder Trinkgefäß sind keine Seltenheit. Im Maeba werden neben dem Fächer auch Handrequisiten wie Hellebarden, Schlüssel oder Schalen verwendet<sup>156</sup>, im Nochiba eines Mugen Nō hingegen, der in einer Nicht- oder Traumwelt spielt, kann der Fächer für jeden beweglichen Gegenstand eingesetzt werden, der für die Handlung relevant ist. Darüber hinaus dient er der Darstellung all dessen, was gegenständlich nicht auf der Bühne abgebildet werden kann, weil es

<sup>150</sup> Vgl. HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 118–119.

<sup>151</sup> Vgl. KENNY 1968 12.

<sup>152</sup> DERS. 1989 xviii schreibt zwar nur von der Muromachi-Zeit. Darunter versteht er jedoch einen Zeitabschnitt, der bis 1658 dauert, also um ein halbes Jahrhundert in die Edo-Zeit hineinreicht.

<sup>153</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 232.

<sup>154</sup> Vgl. SALZ 2006 127 zu Yokoo Tadanori sowie die Abbildungen zu „Garasha“ [31] und „Abe no Seimei“ [1] in HIRATA/LEHMANN 2009 182–183.

<sup>155</sup> Anders als die Tsukurimono werden Handrequisiten nicht für jede Vorstellung neu hergestellt, sondern sind häufig sehr alt und kamen als Geschenk an eine Familie, vgl. KOMPARU 1983 256–257.

<sup>156</sup> Vgl. BLASSEN 1987 142.



der Welt des Nochijite entstammt. Die Verwendung des Fächers dient dann dazu, eine Handlung optisch sichtbar zu machen, deren Durchführung an und für sich nicht sichtbar wäre, beispielsweise, weil sie nicht wirklich stattfindet<sup>157</sup>: das Eingießen einer nicht vorhandenen Flüssigkeit in einer lange vergessen geglaubten Erinnerung, der Fechtkampf mit einem nicht körperlich anwesenden Ungeheuer oder anderen Gegnern, ein Werkzeug, die Geste der Einladung, die Okina den Göttern gegenüber ausspricht sind nur einige Beispiele. Zu den mittels des Fächers darstellbaren Regungen gehören Gefühle wie Sehnsucht, Freude und Hass ebenso wie (innere) Bewegungen jenseits menschlicher Wahrnehmung. Meist verstärkt er den ohnehin schon intensiven Tanz des Shite, lässt ihn größer und universaler, über die Bühne hinausgreifend wirken. Aufgrund dieser Verwendung bezeichnet Zobel den Fächer als „zweites Gesicht“ des Darstellers. Durch ihn wird die Nichtwelt des Nochijite in für den Zuschauer fassbare Nähe gerückt<sup>158</sup>. Daneben besitzt der Fächer noch einen dekorativen Charakter und unterliegt in seiner Gestaltung wie Handhabung den ästhetischen Gesetzmäßigkeiten von Nō und Kyōgen<sup>159</sup>.

Von wo der Fächer als Universalrequisit in das Nō gelangt ist, bleibt unklar. Zwar wird auch im Kagura ein Fächer mit einer ähnlichen Funktion eingesetzt, es ist aber nicht nachgewiesen, welche der beiden Bühnenkünste ihn von der jeweils anderen übernommen hat<sup>160</sup>. Heutzutage werden die Fächerblätter mit einem Plastikknopf verbunden, so dass das Auf- und Zuklappen des Chūkei genannten Klappfächers anders klingt als die mit Walblatt hergestellten älteren Exemplare. Spieler wie Fujii Masayuki bedauern dies<sup>161</sup>. Nur der Shite benutzt den Chūkei auf-, andere Spieler führen ihn zugeklappt lediglich mit sich. Für chinesische Rollen wird der Uchiwa, der Rundfächer, benutzt<sup>162</sup>.

Fächer sind ebenso rollenspezifisch festgelegt und standardisiert wie Masken. Diese Zuordnung variiert von Schule zu Schule und muss nicht in jeder in gleichem Maße ausgeprägt sein. Beispielsweise haben nur Kanze, Hōshō und Kongō einen speziellen Yamanba-Fächer<sup>163</sup>. Durch die Wahl des Fächers, seiner Größe und seines Musters akzentuiert der Shite Aspekte seiner Interpretation der Rolle wie mit der Wahl der Maske. Im Kyōgen erfüllt der Fächer ebenfalls eine Funktion als Universalhandrequisit, jedoch in parodistischer Weise<sup>164</sup>. Darüber hinaus finden auch

<sup>157</sup> Vgl. *ibid.* 133, ZOBEL 1987 163. Letzterer betrachtet den Fächer als Mittel, die Handlung des Shite in das theatralisch Realistische zu rücken.

<sup>158</sup> Vgl. BLASSEN 1987 133, ZOBEL 1987 193–194.

<sup>159</sup> Vgl. ZOBEL 1987 166.

<sup>160</sup> Vgl. *ibid.* 186.

<sup>161</sup> Hier der Link zu seinem Vortrag „Invitation to Noh With Fuji Masayuki“ am Asian Art Museum in San Francisco (<http://www.asianart.org/>) vom 10. Januar 2010: IZ47zwb9bTQ.

<sup>162</sup> Vgl. BLASSEN 1987 92.

<sup>163</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 133.

<sup>164</sup> U. a. KENNY 1989 xviii. In diesem Video führt ein Kyōgen-Schüler einige Kata mit dem Fächer aus, angewiesen von seinem Lehrer Maruishi: W9eKmk1wq4. Bei jeder der Bewegungen ist für einen Laien recht gut erkennbar, dass der Fächer zu mehr als einem in der Hand gehaltenen Gegenstand geworden ist. Er wird zu einem Teil des Körpers der Figur und kann daher alles darstellen, was der Schauspieler will. Während der Fächer in diesem Beispiel aufgeklappt ist, verwenden die Kyōgenkata ihn in dieser Fassung von „Busu“ [16] (Okura-Schule, Nomura-Familie) geschlossen, um den Zucker aus dem mit dem Katazura-oke angezeigten Behältnis zu schlecken: MaBT0fedCME.

mehrere andere Handrequisiten Verwendung, so dass er nicht sonderlich hervorsticht<sup>165</sup>.

### **8.2.5 Schlussbemerkung (Kostüme)**

Kostüme kennen ihren eigenen Code, der sich, anders als die Maske, die direkt auf den Betrachter wirken kann, nur Kundigen erschließt. Ihre heutige Verwendung ist ein Ergebnis der Aufnahme der Sarugaku-Truppen an den Hof der Shōgunen und bildete sich vergleichsweise spät heraus. Ebenso wie bei den Masken bieten sie dem Spieler die Gelegenheit, den Charakter seiner Rolle für das Publikum sichtbar darzustellen, noch bevor er zu spielen begonnen hat. Die Präsentation des Shite auf dem Hashigakari ist für den bereits vorgebildeten Zuschauer genug, um zu wissen, wie das nachfolgende Stück wohl aussehen mag. Dadurch und durch die Beachtung dessen, welche Kostüme vor ihm im selben Stück getragen wurden, schreibt der Shite beständig eine Geschichte der Kostüme im Nō fort. Deren Form könnte über längere Zeit gleichgeblieben sein, je nachdem, wie genau ihre Verwendung festgeschrieben wurde, ihre farbliche und musterhafte Gestaltung jedoch wandelt sich immer wieder. Entgegen den Erwartungen, die mit einem „eingefrorenen“ Theater verbunden sind, stehen dem Spieler im Nō und noch mehr im Kyōgen also mehrere verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten zur Verfügung, um jeder Vorstellung seine persönliche Note zu geben. Eine Bedeutung wie die Masken haben die Kostüme jedoch nie erlangt. Sie waren stets lediglich Ausdruck der Wertschätzung des Publikums und als solche beeindruckende Geschenke, deren ideeller Wert den materiellen weit überstieg.

---

<sup>165</sup> SCHOLZ-CIONCA 1998 (Habil. München 1996) 308–317 führt diese auf. Sie spricht auch kurz den Reiz an, den die Symbole des Nō, zu denen der Fächer gehörte, auf die Parodie durch das Kyōgen ausübten.

## 9. STÜCKE UND INSZENIERUNGEN

- 9.1 Kanon und Repertoire
  - 9.1.1 Die Setzung(en) des Kanons
  - 9.1.2 Die Erweiterung des Kanons durch ein individuelles Repertoire
  - 9.1.3 Zu der Frage der Kategorisierung kanonischer Stücke
  - 9.1.4 Gestaltung und Form
  - 9.1.5 Zu der Bedeutung der Textbücher in der westlichen Forschung
  - 9.1.6 Schlussbemerkung
- 9.2 Von der Bedeutung originaler Autorenschaft in der japanischen Theatergeschichte, hier bezogen auf Nō und Kyōgen
- 9.3 Moderne Inszenierungen mit Nō und Kyōgen
  - 9.3.1 Betrachteter Zeitraum
  - 9.3.2 Merkmale moderner Inszenierungen von Nō und Kyōgen
  - 9.3.3 Von Nō und Kyōgen inspirierte Künstler inszenieren neues japanisches Theater
  - 9.3.4 Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen  
Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen seit der Meiji-Restauration – annähernd chronologisch betrachtet
    - Phase 0: Neue Dramatik vor Meiji
    - Phase 1: Dramatische Aktivitäten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts
    - Phase 2: Neue Dramen und die imperialistischen Kriege Japans vom Chinesisch-Japanischen Krieg bis zum Ende des Asiatisch-Pazifischen Kriege
    - Phase 3: Nō und Kyōgen in den Nachkriegsjahren (1945 bis in die 1970er Jahre)
    - Phase 4: Das Ende der Rebellion (1970er Jahre bis Mitte der 1980er Jahre)
    - Phase 5: Fukkyoku – Rekonstruktion der Vergangenheit mit dem Blick der Gegenwart (Mitte der 80er Jahre bis Mitte der 90er Jahre)
    - Phase 6: Die Zeit ist reif: Blüte der neuen Stücke
- 9.3.5 Ergebnis

Lange Zeit waren die Yōkyoku (Textbücher im Nō, mitunter auch „Libretto“) und Denshō (Textbücher im Kyōgen) Kernstücke der fremdsprachigten Forschung. Erst der Kontakt mit den Künstlern nach Kriegsende, insbesondere mit Kanze Hisao (1925–1978), und das zunehmend einfachere Reisen rückten langsam die Aufführungen an sich in den Mittelpunkt des Interesses<sup>1</sup>. In Deutschland dauerte es bis in die 1980er Jahre, ehe eine Auseinandersetzung mit dem Nō-Spiel und nicht mit den Texten einsetzte. Ausgehend von einer Partikularkunst wie der Dichtung auf das Kunstwerk zurückschließen zu wollen, ist im Nō und Kyōgen jedoch unmöglich. Denn neben Übersetzungsfehlern<sup>2</sup> erschweren der geringe Stellenwert des Textes im Gesamtkunstwerk und der Mangel an Ausdruckskraft das Verständnis. Ebenso wie jeder andere integrale Bestandteil (Gesang, Musik, Tanz, ...) bildet er zwar einen der Bausteine, aus denen ein Nō oder Kyōgen sich zusammensetzt, für sich genommen konstituiert er jedoch nicht die Kunst. Dieser Umstand schließt nicht aus, dass es sich bei dem Text um eine qualitativ hochwertige poetische Schöpfung handeln kann, ganz im Gegenteil. Obwohl schon um die Jahrhundertwende und bis in die 1920er Jahre von Seiten europäischer Theaterschaffender Interesse an den Inszenierungstechniken asiatischer Theaterformen aufgekommen war, um die

---

<sup>1</sup> Zu diesem Prozess in Nordamerika schreiben BRANDON 1989 und PRONKO 1978.

<sup>2</sup> Vgl. WEBER-SCHÄFER 1990.

Dominanz des Textes auf der eigenen Bühne aufzubrechen, scheint es noch länger gedauert zu haben, bis die geringe Relevanz der Nō- und Kyōgen-Texte allgemein anerkannt wurde. Nicht alle kanonischen Texte sind darüber hinaus gut und von literarischem Wert. Dies gilt nur für etwa die Hälfte – und von diesen werden wiederum nicht alle regelmäßig aufgeführt. Vor allem das Nō stützt sich in konstitutiver Hinsicht in erster Linie auf einige vorwiegend äußere Erkennungsmerkmale (mehr dazu in 9.3). Diese Erkenntnis setzte sich in der deutsch- und englischsprachigen Nō-Forschung jedoch erst nach der Begegnung mit Kanze Hisao und anderen Größen des Nō/Kyōgen der 1950er und 1960er Jahre langsam durch. Außerdem schienen sich die Spieler der Bedeutung ihres Theaters im Bezug auf die Theaterformen der Welt nicht sicher zu sein, nach ihrer Beziehung zu Japan, Menschen und Moderne zu suchen. Nō war keineswegs das tote Theater, als das die westliche Forschung es jahrzehntelang wahrgenommen hatte, es lebte, und es änderte sich nach der Niederlage im Asiatisch-Pazifischen Krieg rapide. Ebenso wandelte sich das Kyōgen, dessen Spieler nach und nach ihre Kunst für sich (neu)entdeckten und sie zunehmend wieder gleichberechtigt neben dem Nō sahen. Westlichen Forschern blieben zwar die Experimente, die die Spieler unternahmen und ihre Aktivitäten rund um den Globus nicht verborgen, sie betrachteten sie jedoch gesondert von einem angeblich zeitlos erstarrten „traditionellen Theater“. Anfangs von ihnen aufgestellt und bis in die 1990er Jahre dominierende Selektionskriterien genügten den eigenen Ansprüchen nicht. Bei der Zuordnung der Texte mangelte es an einer Definition kanonischer Yōkyoku oder Denshō. Zwar war jeweils bekannt und festgelegt, welche Stücke zu dem Kanon einer Schule gehörten und welche nicht, nicht jedoch die Gründe dafür. Entsprechend schwierig gestaltete es sich, mit neuen Stücken umzugehen, von denen andere Autoren oder Spieler behaupteten, sie seien Nō oder Kyōgen, oder die so wirkten, als seien sie es, von denen Autoren oder Spieler jedoch behaupteten, sie seien es nicht. Dieses Kapitel wird sich daher mit dem Schaffensprozess von Nō- und Kyōgen-Texten, mit ihrer Geschichte und insbesondere ihrer Gegenwart befassen, um den Stand der Forschung abzubilden und auf Problemfelder hinzuweisen, die in diesem Bereich immer noch bestehen.

## 9.1 KANON UND REPERTOIRE

Heutzutage gelten nur die in den Kanon aufgenommenen 250 Stücke sowie einige Kogaki<sup>3</sup> als Nō, und auch diese nur dann, wenn sie in bestimmter Weise aufgeführt werden<sup>4</sup>. Festgehalten wurde und wird diese in den Regelbüchern, zu denen Katazuke (Choreographie), Text- (Gesang und im Kyōgen Dialog) und Notenbücher (Musik) gehören sowie in der mündlichen Tradition (Kuden). Der Kanon blieb im Laufe seines Bestehens zahlreichen Änderungen ausgesetzt. Dennoch finden sich in der Fachliteratur häufig anderslautende Behauptungen. Weder hat sich der

---

<sup>3</sup> Wrtl. „Kurzspiel“. Kogaki sind einzelne komplette Szenen aus einem Nō, meist einer der Tänze mit einem Zitat im Zentrum, jedoch ohne hinleitenden Dialog. Sie werden kostümiert und mit musikalischer Begleitung getanzt, gelegentlich mit Maske. Manche Kogaki entstammen nicht-kanonischen Stücken.

<sup>4</sup> Vgl. z. B. EMMERT 1997 23, s. 9.3.4.

Kanon bereits um das Jahr 1600 herausgebildet, noch bestanden sämtliche heute kanonischen Stücken zu dieser Zeit in der heute vorliegenden Form. Kanze Motoakira beispielsweise schrieb noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einige um. Bis zu seinem „Meiwa Kaisei Utaibon“, das festlegte, welche Stücke und Varianten gespielt werden durften und welche nicht, ziehe ich es vor, von einem Repertoire der Truppen und Schulen zu schreiben, um zu verdeutlichen, dass die Regulierung im Bereich der Yōkyoku zwar deren Form, nicht jedoch deren Umfang erfasste. Zeami und sein Vater kannten weder das Prinzip eines Kanons noch die Stücke, die bis in das 20. Jahrhundert hinzugefügt und herausgestrichen wurden. Für ihre Nachfolger muss noch bis in die Edo-Zeit dasselbe gelten, auch wenn im Zuge der Verregelung der Künste durch die Tokugawa die Bildung eines jeweils schuleigenen Repertoires begünstigt wurde. Zwischen den Kanones der Schulen heute bestehen Überschneidungen, aber bei den meisten der betroffenen Stücke ist die Überlieferung jeweils anders, mitunter variiert sogar der Titel, so dass Gesang, Tanz, musikalische Begleitung oder sogar Requisiten, Masken und Kostüme miteinander erheblich voneinander abweichen. Ganz allgemein wird nach der Kamigakari- (Kanze und Hōshō) und der Shimogakari-Manuskripttradition (Konparu, Kongō und Kita) unterschieden<sup>5</sup>. Barth schreibt abweichend, das Nō-Repertoire sei recht homogen und unterscheide sich hauptsächlich in der Vortragsweise und in der Zuteilung der Gesangstexte. Bis zu der Drucklegung eigener Gesangsbücher schrieben kleinere Schulen in der Tat einfach mit roter Tinte abweichende Passagen in die der Kanze-Schule und verwendeten diese in der Lehre<sup>6</sup>. Nach welchem Text bei einer Vorstellung gespielt wird, ist vor allem für den Shite von Bedeutung, denn mit seiner Entscheidung deutet er bereits seine Interpretation an. Das ist auch der Grund dafür, dass sich alle Spieler nach ihm und seiner Textfassung richten<sup>7</sup>. Bei genauerer Betrachtung der Geschichte von Nō und Kyōgen stellt sich zudem heraus, dass der Kanon sogar nach seiner Etablierung im „Meiwa Kaisei Utaibon“ nicht immer gleich geblieben ist, für manche Schulen sogar im 20. Jahrhundert noch geändert wurde, über 150 Jahre nach Kanze Motoakiras Tod. Daraus leiten sich die zwei Kernthemen für dieses Unterkapitel ab: die Setzung(en) des Kanons vom 18. bis 20. Jahrhundert (9.1.1) und die Unterschiede zwischen dem Kanon, der die offiziell von der Schulleitung anerkannten Stücke und Varianten einer Schule umfasst, und dem Repertoire einzelner Spieler oder gar der ganzen oder eines Großteils der Schule, ohne dass es zwischen beiden zu Komplikationen kommt (9.1.2). Weiterführend bietet es sich an, generell die Frage nach einer möglichen Kategorisierung der Nō und Kyōgen zu stellen (9.1.3) und deren „dramatische“ Form zumindest oberflächlich zu untersuchen, um die Ursachen für die Inkompatibilität mancher Fassungen offenzulegen (9.1.4). Abschließend erscheint es mir notwendig, auf die Schwierigkeiten der westlichen Forschung hinzuweisen, mit denen diese sich dem Nō und seinen Textbüchern angenähert hat (9.1.5).

<sup>5</sup> Vgl. BROWN 2001 18, KEENE 1990 (1966) 59, KOMPARU 1983 157.

<sup>6</sup> Vgl. BARTH 1972 91–92, 100.

<sup>7</sup> Vgl. QUINN 1992 212, allgemeiner bei LAMARQUE 1989 158 ff.

### 9.1.1 Die Setzung(en) des Kanons

#### Nō

Zwar wurde die Zusammensetzung des Kanons seit der Herausgabe des „Meiwa Kaisei Utaibon“ mehrmals verändert, Kanze Motoakira legte mit diesem Buch jedoch das Fundament, auf dem aufbauend nachfolgende Generationen die Beschränkung eines sich bis dahin beständig ändernden Repertoires auf einige wenige Stücke vorantrieben<sup>8</sup>. Erstaunlicherweise stammen jedoch weder das Werk selbst noch der Einfall, das Repertoire der Kanze-Truppe grundlegend zu überarbeiten, von ihm persönlich. Es war Kamo Mabuchi (1697–1769), ein Bekannter des Truppenführers der Kanze und Kokugaku-Gelehrter, der anregte, Stücke und Gesänge von nicht-japanischen Einflüssen zu reinigen, woraufhin Motoakira seinen Freund Katō Enao (1692–1785) bat, das „Meiwa Kaisei Utaibon“ zu schreiben, um es anschließend unter dem eigenen Namen und mit der eigenen Autorität verlegen zu können<sup>9</sup>. Neben einem Kanon anerkannter Stücke bestimmte er darin zahlreiche neue Narai<sup>10</sup> – ihre Zahl stieg von 40 auf 230 –, um die finanzielle Lage des Truppenführers der Kanze<sup>11</sup> zu verbessern. Bereits zuvor war für die Aufführung von Kogaki und Naraimono<sup>12</sup> in der Kanze-Truppe dessen Erlaubnis gefordert worden, Motoakira führte diesen Gedanken lediglich fort. Es erscheint naheliegend, ihm zumindest die Zusammenstellung der Stücke zuzuschreiben. Denn diese diene der Bestätigung der Autorität des Kanze-Iemoto, indem vor allem Texte von Zeami und anderen Kanze-Tayū aufgenommen wurden – auch solche, die sich schon länger nicht mehr im aktiven Repertoire der Truppen befanden. Obwohl schon von den Zeitgenossen Motoakiras gegen die Bestimmung eines Kanons protestiert wurde, setzte sich die Liste der im „Meiwa Kaisei Utaibon“ aufgeführten Stücke mit der Zeit für die Kanze-Truppe durch und Hōshō, Konparu, Kongō und Kita folgten diesem Beispiel<sup>13</sup>. Ortolani schreibt, der Protest habe seine Ursache in der Bevorzugung der Präferenzen des Militäradels bei der Auswahl der Stücke gehabt. Für die Städter schien das neu geschaffene Angebot weniger attraktiv, weil die Werte beider Stände sich zu sehr voneinander unterschieden. Zu den bei den Städtern beliebten Stücken gehörte beispielsweise „Sanekata“ [82], ein Mugen Nō, in dem der Geist Fujiwara no Sanekatas nicht von der Erinnerung an seine jugendliche Schönheit ablassen und daher keine Erlösung finden kann. Auf dem Höhepunkt des Nochiba verschwimmen die Konturen seines imaginierten, im Wasser gespiegelten Bildes mit denen der Wirklichkeit des alten Mannes, zu dem

---

<sup>8</sup> Zu den Hintergründen und der Einführung des Iemoto Seido in das Sarugaku s. 11.2.3 sowie ARNOTT 1969 13, der anmerkt, Theater und Gesellschaft hätten sich in Japan zeitgleich (bzw. nur leicht versetzt) entwickelt. Eine Organisationsstruktur wie das Iemoto Seido wäre demnach die Folge einer Reihe gesellschaftlicher Entwicklungen, die Handwerke und Künste in Japan generell erfasst hatten. KANZE 1971 191 l. ist abw. der Meinung, Sarugaku bis in die Kyōhō-Zeit (1716–1736) hinein als „freie“ Kunst bezeichnen zu können.

<sup>9</sup> Vgl. BARTH 1972 92–93.

<sup>10</sup> So werden die Geheimnisse der Kunst bezeichnet, die in speziellen Etappenstücken während der Ausbildung erlernt und gespielt werden müssen, s. 11.2.3 507–510.

<sup>11</sup> Kanze Motoakira konnte nur für die Kanze und ihre Zweigschulen schreiben(!). Die anderen Schulen zogen jedoch nach.

<sup>12</sup> Stücke, in denen Narai (Geheimwissen, s. Fn. 10 auf dieser Seite) vermittelt werden.

<sup>13</sup> Vgl. RATH 2004 198–202.

er geworden ist. Motoakira nahm es nicht in den Kanon auf<sup>14</sup>. Entgegen der Endgültigkeit, mit der die Tayū und später die Iemoto sie jeweils aufgesetzt hatten, änderten nachfolgende Spieler die Listen zugelassener Stücke immer wieder ab, schrieben neue hinzu und strichen ältere heraus, mit derselben Begründung, mit der der Kanon im „Meiwa Kaisei Utaibon“ festgelegt worden war: Sarugaku sei von Zeami und Kan'ami vollendet worden, neue Stücke daher nicht notwendig. Denn der bestehende Kanon reiche vollkommen aus, um sämtliche Facetten der Kunst und der Künstler zur Geltung zu bringen – und einen Schauspieler oder Musiker sein Leben lang zu beschäftigen<sup>15</sup>.

Erstaunlicherweise finden sich im Kanon nur wenige der zahlreichen in der Muromachi-Zeit nach Zeami gespielten Stücke. Er wurde allein unter Berücksichtigung des Geschmacks der Samurai der mittleren bis späten Edo-Zeit festgelegt<sup>16</sup>. Dem gegenüber stehen zwei- bis dreitausend neue Texte, von denen zumindest zweitausend aus den über zwei Jahrhunderten der Edo-Zeit stammen sollen<sup>17</sup>. Diese Zahlen sind jedoch nur Schätzungen, denn die meisten der Stücke haben sich weder in der Form von Yōkyoku, Listen oder Berichten noch anderweitig erhalten. Mitunter ist auch unklar, ob es sich lediglich um reine Lieder gehandelt haben könnte, also nur zum Singen im Unterricht gedachte Verse ohne musikalische oder tänzerische Begleitung. Von den in der Edo-Zeit verfassten Stücken hat nur „Ume“ [119] im Kanon überdauert<sup>18</sup>. Andere werden heute in der Form von Fukkyoku reinszeniert.

Bei der Bestimmung eines Kanons auf der Grundlage einer Kunst wie dem Sarugaku, die zwischen 1350 und 1430 „kansei saretā“ von Kan'ami und Zeami geschaffen wurde, ergibt sich unter Berücksichtigung der Thesen der Kokugaku-Gelehrten des mittleren 18. Jahrhunderts eine ganze Reihe von Stücken, bei denen unklar bleiben muss, ob sie hinzugehören können oder nicht. Motoakira und seine Helfer hatten es sich zum Ziel gesetzt, das Repertoire der Gegenwart von Fremdelementen zu reinigen, die im Laufe der drei Jahrhunderte seit der Schöpfung des Sarugaku in die Überlieferung aufgenommen worden waren<sup>19</sup>. Bis in das 18. Jahrhundert hatten sich bereits zahlreiche theoretische Werke mit Vorschriften für die Darstellung bestimmter Rollen im Sarugaku angesammelt, bis hin

<sup>14</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 132, SCHMITT 2012 87–88.

<sup>15</sup> Vgl. EMMERT 1997 19.

<sup>16</sup> Vgl. BARTH 1972 82–83.

<sup>17</sup> COLDIRON 2004 134 schreibt von 2000 Texten zwischen 14. und 16. Jahrhundert, d. h. vor Beginn der Edo-Zeit, jedoch einige Jahrzehnte vor Zeami. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 104–105 sind mit ihrer Schätzung von 3000 Stücken mutiger, beginnen mit ihrer Zählung jedoch nach Zeami. Keiner der Autoren äußert sich zu den Grundlagen seiner oder ihrer Berechnungen, weshalb es mir schwer fällt, mich der einen oder anderen Angabe anzuschließen. BARTH 1972 91 bspw. schreibt von 1000 Stücken nur in der Edo-Zeit, von denen 90 % auf die Kanze-Schule entfallen sein sollen. Aufgrund der großen Beliebtheit des Sarugaku und des lange Zeit recht wandelbaren Repertoires neige ich den höheren Schätzungen von 2000 bis 3000 Stücken seit Zeami bis an das Ende der Edo-Zeit zu.

<sup>18</sup> Vgl. EMMERT 1997 21. Hier auch weitere Angaben zu den Schätzungen Hata Hisashis und Tanaka Makotos. „Ume“ [119] stammt aus der Kyōhō-Zeit (1716–1736), kurz vor der Standardisierung des Kanons, vgl. KANZE 1971 191 r. ARNOTT 1969 112–115 führt Kanze Nobumitsu (1435/50–1516), den Sohn On'amis und Autor von „Funa Benkei“ [29] und „Rashōmon“ [79] als den letzten anerkannten großen Dramatiker des Sarugaku an.

<sup>19</sup> Vgl. RATH 2004 199–200.

zu dem Punkt, dass aus Sicht von Zeitgenossen kein Bedarf mehr an weiteren bestand. Entsprechend gilt der 1621 verstorbene Konparu Yasuteru als der letzte große Nō-Theoretiker<sup>20</sup>. Für Motoakira und die Kokugaku-Gelehrten ergab sich aus der Fülle der Schriften zwangsläufig, dass die Reinheit der Überlieferung mit zunehmender zeitlicher Entfernung zu ihrem Ursprung abnehmen müsse. Kan'ami und sein Sohn kannten die von ihnen angestoßene Überlieferung am besten und hatten die Kunst daher am reinsten erhalten. Zeami schrieb sogar davon<sup>21</sup>. Ihre Nachfolger zeichneten sich in der Überlieferung der mittleren Edo-Zeit vor allem dadurch aus, dass sie Zeitgenossen oder sogar Schüler des Gründers oder den Kanzen anderweitig persönlich verbunden waren – und sei es durch konstruierte Beziehungen<sup>22</sup>. Aus dieser Nähe ergab sich jedoch kein Automatismus. Stücke späterer Autoren wurden nur dann aufgenommen, wenn sie der Prüfung durch die Kompilatoren des „Meiwa Kaisei Utaibon“ standhielten.

Heute wird angenommen, dass die Kanonbildung des 18. Jahrhunderts auch der Selbstvergewisserung der Edo- und Kyōto-Samurai, aus denen das Publikum des Sarugaku hauptsächlich bestand, diene. An diese nämlich wandten sich die in den Sanjō lebenden Darsteller in der Zeit des politischen Umbruchs, in der Hoffnung auf eine Besserung ihrer Lebensumstände<sup>23</sup>. Durch die Begrenzung des zu spielenden Stoffes wurde ihnen eine kulturelle Grundlage zur Bestätigung ihrer dominierenden Stellung (und Notwendigkeit) als Krieger in einer Gesellschaft gegeben, in der jahrzehntelang Friede herrschte<sup>24</sup>. Diese Selbstvergewisserung bestand nach Brown auch darin, ihre männlich geprägte Gesellschaft in einer maskulinen, Frauen ausgrenzenden Kunst zu perpetuieren. Dies führte zur Entfernung von Stücken, in denen starke, nicht den Normen konforme Frauen proträtirt wurden, in Browns Darstellung beispielsweise die Bushi Tomoe, mit deren Rolle männliche Samurai der mittleren Edo-Zeit sich nur schwer abfinden konnten<sup>25</sup>. Die Rolle der Frau in ihrer von neo-konfuzianischen Werten durchdrungenen (höheren) Gesellschaft war eine gänzlich andere<sup>26</sup>. Das hieraus gewonnene Selbstbewusstsein vertraten sie auch nach außen gegenüber den anderen Ständen, weswegen nicht nur die Majiri Nō, sondern in der Zeit der Vertrauenskrise in das Shōgunat im 19. Jahrhundert auch wieder Kanjin Nō veranstaltet wurden<sup>27</sup>. Das Sarugaku wirkte in der Hand der Tokugawa-Shōgunen wie eine kulturelle Waffe, die den Samurai das Gefühl vermittelte, richtig zu handeln, sie zugleich jedoch von dem Rest der Bevölkerung abhob und damit jede Solidarisierung mit dieser unterband. Aus der Sicht der Truppenführer des mittleren 18. Jahrhunderts schien die Kanonisierung, die sich in den Jahrzehnten zuvor bereits abgezeichnet hatte, ebenfalls notwendig, nicht nur, um den zusehends dem Regu-

<sup>20</sup> Vgl. *ibid.* 113–114.

<sup>21</sup> Vgl. PINNINGTON 1997 206.

<sup>22</sup> Vgl. RATH 2004 85ff., insbes. 122ff. oder aber in 11.1.4.

<sup>23</sup> Vgl. BROWN 2001 32–33, ORTOLANI 1984 168, im weiteren Sinn auch INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 125.

<sup>24</sup> Vgl. IKEDA Nobuo: Nō als Erinnerungstheater, in: Japanische Gesellschaft für Germanistik: Evokationen. Gedächtnis und Theatralität als kulturelle Praktiken. Beiträge der Tate-shina-Symposien 1998 und 1999, München 2000, 109–116 115–116.

<sup>25</sup> Vgl. BROWN 2001 116–117.

<sup>26</sup> Vgl. NEUSS-KANEKO 1990 16–30, s. a. 3.2.1 52–53, 3.2.2 56–57 sowie 6.2.1.

<sup>27</sup> Zu diesen späteren Kanjin Nō und generell deren Frequenz in der Edo-Zeit s. 10.2.1 381–384.



lierungswahn verfallenden Shōgunen zu gefallen, sondern um sich selbst und die eigene Position in der von diesen geschaffenen Gesellschaftsordnung zu schützen. Denn zum einen gehörten sie selbst zu der privilegierten Gruppe, die nach Selbstvergewisserung suchte, zum anderen fühlten immer mehr Menschen von außerhalb der Truppen sich dazu berufen, Bücher über das Sarugaku, seine Geheimnisse und ihre persönliche Perspektive zu schreiben. Dabei handelte es sich in der Regel nicht lediglich um Kritiken zu Schauspielern oder Stücken – auch wenn diese nicht selten ein Bestandteil dieser Schriften waren –, sondern um von Kennern geschriebene Abhandlungen über die Kunst an sich. Die Einführung des Drucks mit beweglichen Lettern zu Beginn der Edo-Zeit begünstigte diese Entwicklung nur noch. Die Autoren waren meist Schüler der Truppen, also derjenigen, die sie zunehmend als Bedrohung ihrer Stellung wahrnahmen – ohne jedoch wirtschaftlich in der Lage zu sein, den Lehrbetrieb einzustellen. Aus dieser Entwicklung erwuchs für die Truppenführer, denen die Bewahrung ihrer Tradition oblag, ein Rechtfertigungszwang, dem sie mit Standardisierung begegneten. Ohne sie hätten die Schulen ihren professionellen Status nicht halten können. Denn um diesen gegenüber Nicht-Professionellen und Betrügern abzusichern, war es notwendig geworden festzulegen, worin die Charakteristika des höfischen Sarugaku gegenüber Tesarugaku und anderen Varianten bestanden – und diese gegen Vereinnahmung von außen zu schützen<sup>28</sup>. Darüber hinaus zeigte sich das Repertoire der Truppen in der mittleren Edo-Zeit aufgrund der Größe des Reiches und des Reiseverbots uneinheitlich und unübersichtlich. Mitunter wurden von einem und demselben Stück mehrere verschiedene Fassungen aufgeführt, manche im Kansai, manche im Kantō, manche von diesem, manche von jenem Schauspieler, je nach dem, was sein Publikum von ihm verlangte<sup>29</sup>. Die Standardisierung diente also nicht nur der Reinigung und Regulierung des Repertoires und damit der Legitimierung der Truppen, sondern auch der Homogenisierung, um ein Auseinanderbrechen der späteren Sarugaku-Schulen in Zweig- und neue Schulen zu verhindern. Die Kyōgen-Schulen hingegen setzten sich seit ihrer Gründung zu Beginn der Edo-Zeit aus mehr oder weniger voneinander unabhängigen Zweigschulen zusammen, so dass sich für sie dieses Problem nicht ergab. Das Repertoire wurde später aus wirtschaftlichen Gründen zusammengefasst, nicht weil die Schulen hätten zerbrechen können. Die Fixierung der Yōkyoku auf die großen literarischen und poetischen Werke der Vergangenheit, die Zeami angeraten hatte, bereiteten darüber hinaus Schwierigkeiten bei der Aufnahme neuer Texte, so dass der Kanon sich gegen diese beinahe schon zwangsweise verschließen musste<sup>30</sup>. Andererseits stärkte sie ihn auch gegen allzu große Änderungen in einer Zeit des Umbruchs wie der Jahre zwischen 1853 und den 1870ern.

Vor der Bestimmung eines (ersten) Kanons durch Kanze Motoakira zeigte sich das Repertoire der Schauspieler und Truppen keineswegs starr und unbeweglich. Stücke waren neu aufgenommen oder nicht mehr gespielt worden, je nach Beliebtheit. Manche Werke jedoch scheinen so unbeliebt gewesen zu sein, dass sie ihren Autor nicht lange überlebten. „Matsura“ [64] von Zeami gehört zu ihnen. Es war nicht begehrt genug, um von anderen Schauspielern aufgegriffen zu werden und seine Schüler, allen voran sein Sohn, spielten es zu kurz, um es an den Geschmack

<sup>28</sup> Vgl. RATH 2004 113.

<sup>29</sup> Vgl. GARDNER 1982 230.

<sup>30</sup> Vgl. IKEDA 2000 115–116.

ihrer Zuschauer anpassen oder es verbreiten zu können. Im Vergleich mit späteren Nō, fällt auf, dass in Zeami's „Matsura“ [64] der nach Mimana auf der koreanischen Halbinsel gereiste Ōtomo no Sadehiko sich nicht – wie in der neueren Fassung „[Matsura] Sayohime“ [64]<sup>31</sup> – seiner Geliebten Sayohime in einem Spiegel offenbart, den er ihr als Erinnerungsstück geschenkt hat, sondern einem Wanderpriester (Waki). Möglicherweise gefiel diese Entwicklung dem Publikum nicht, denn die Liebenden blieben nach dem Tod unvereint. Motoakira schrieb das Stück in „[Matsura] Sayohime“ [64] um, „korrigierte“ den „Fehler“ Zeami's, indem er den Geliebten im Spiegel erscheinen und so mit der Prinzessin in den Tod stürzen ließ – und fügte es dem Kanon hinzu<sup>32</sup>.

Motoakira war dabei nicht der Erste, der bereits bestehende Stücke neu- oder umschrieb, je nach Schwere des Eingriffs. Keines der kanonischen Stücke der Muromachi- oder Edo-Zeit wurde unverändert bis in die Gegenwart überliefert (siehe 9.2). Neufassungen oder Korrekturen anzufertigen, gehörte (und gehört) sogar zu der gängigen Praxis bei dem Einstudieren eines neuen Werks<sup>33</sup>. Änderungen gegenüber der Vorlage – nicht einem „Original“ – konnten von einfachen Korrekturen der Aussprache bis hin zu der Streichung ganzer Passagen oder dem Hinzufügen oder Streichen von Darstellern, Requisiten und Instrumenten reichen<sup>34</sup>. Eingriffe in die Aufführungskonventionen oder Präferenzen der Darsteller (oder Zuschauer) haben auch unterschiedlich lange Fassungen mancher Stücke hervorgebracht. Kogaki (wrtl. „Kurzspiele“) hingegen sind meist nur Segmente oder Sequenzen eines Stückes, die zu Gelegenheiten aufgeführt wurden, zu denen nicht so viel Zeit zur Verfügung stand. Einige der heute noch aufgeführten und in den Kanon gehörenden Kogaki sind sogar Kurzfassungen nicht mehr in den Kanon gehörender Stücke(!)<sup>35</sup>. Mitunter mittels dieser Eingriffe bildeten sich im Laufe der mittleren und späten Edo-Zeit erhebliche Unterschiede in den Yōkyoku der Schulen heraus – und gestalteten so das Zusammenspiel immer schwieriger. Wie die Maßnahmen Kanze Sakons Anfang des 20. Jahrhunderts im Zuge der Beseitigung des Kyōto-Stils sowie die Aktivität verschiedener Forscher und Spieler zu Beginn des 20. Jahrhunderts und die Fukkyoku und ihre Folgen zeigen, ist die Zeit der „Korrekturen“ noch nicht vorüber<sup>36</sup>. Auch in der Moderne und Postmoderne haben sich dabei die Motive nicht geändert. Nach wie vor sind es persönliche Vorlieben von Publikum oder Korrektor oder eine angeblich fehlerhafte Überlieferung, mit der sie begründet werden. Zwei Fassungen müssen sich dabei nicht unbedingt grundlegend voneinander unterscheiden. Mitunter können sie auf unterschiedliche Deutungen nur eines Elements zurückzuführen sein, wie am Beispiel von „Mumyō no Inori“ [4]

<sup>31</sup> SCHMITT 2012 94 schreibt nur von „Sayohime“, bei Bohner findet sich das Stück gar nicht, andere Schreibweisen (u. a. noh-kyogen.com) schließen „Matsu[u]ra Sayohime“ [64] mit ein. Übersetzungen in das Englische oder Deutsche sind mir nicht bekannt.

<sup>32</sup> Vgl. *ibid.* 91–95.

<sup>33</sup> Vgl. BROWN 2011 17, INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 119, ORTOLANI 1995 135.

<sup>34</sup> Heutzutage sind die Eingriffe weit weniger gravierend und betreffen in der Regel nur den Text, aus dem mitunter jedoch ganze Passagen gestrichen werden, vgl. insges. SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 216.

<sup>35</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 60, RATH 2004 185–186. Beide führen mehrere Beispiele auf.

<sup>36</sup> BROWN 2001 43 zu der Rekonstruktion einer Variante von „Aoi no Ue“ [4], bei der ein echter Karren eingesetzt werden sollte, so wie von Zeami für den großen Dōami Inuō (†1413, Dengaku-Schauspieler) beschrieben.

erkennbar ist, einer Variation von „Aoi no Ue“ [4], in der die Dame Aoi von einem weißen und nicht einem farbigen Kosode<sup>37</sup> symbolisiert wird, der ihre Schwangerschaft als Schwäche hervorhebt. Schwangere können im japanischen Volksglauben nämlich leichter von Geistern oder Dämonen besessen werden<sup>38</sup>.

Dass der bestehende Sarugaku-Kanon nach der Meiji-Restauration nicht mehr offen angezweifelt und bearbeitet wurde, mag daran liegen, dass das neue Publikum das Nō vor allem aufgrund seiner Tradition (und aus einer gewissen Neugier auf die Bühnenkunst der Shōgunen heraus) besuchte und förderte. Denn wenn das Nō 600 Jahre lang unverändert Bestand gehabt hatte, konnten seine Stücke eine zeitlose Universalität für sich beanspruchen<sup>39</sup>. Allerdings strich noch Hōshō Kurō 1878 Stücke aus dem Repertoire der Hōshō-Schule<sup>40</sup>.

### Kyōgen

Die Kanonisierung der Stücke des Kyōgen begann deutlich später als im Sarugaku, gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Ein nicht geringer Teil der keine 100 Jahre zuvor geschriebenen Texte bildete nun die Grundlage, auf der Spieler in den drei Schulen (Ōkura, Izumi und Sagi) ausgebildet wurden<sup>41</sup>. Der Schritt, Denshō an die interessierte Öffentlichkeit auszugeben, war für den Bestand der Schulen riskant, denn anders als in der Schwestergattung war es für nicht-professionelle Spieler recht einfach, Kyōgen-Texte zu erlernen und aufzuführen. Andererseits konnten die Schulen die Lehre als Geldquelle nicht aufgeben – und es erscheint ohnehin fraglich, ob sie ihre Kunst für sich hätten behalten können. Aufgrund dieser Entwicklung schien es geboten, das Kyōgen ebenso wie das Sarugaku zu ordnen und die Lehre mehr oder weniger einheitlich zu strukturieren. Durch die Festlegung eines Kanons, der der Standardisierung des Repertoires im 17. Jahrhundert folgte (begonnen mit dem „Toraakibon“ 1642) und einer Rangfolge unter den Stücken, in denen jeweils Narai vermittelt wurden, konnten sich die Schulen schließlich von den Amateuren abgrenzen<sup>42</sup>.

Erstaunlicherweise überflügelte die Beliebtheit des Kyōgen im 18. und frühen 19. Jahrhundert noch die des Sarugaku. Für eine Theaterform, deren Namen noch im 14. Jahrhundert eine bei einigen buddhistischen Sekten gebräuchliche und abschätzig mit „Unterhaltung“ zu übersetzende Sammelbezeichnung für Theater gebräuchlich war, ist diese Entwicklung beachtlich. Damals lehnten diese Mönche theatrale Darbietungen aufgrund ihrer Frivolität ab<sup>43</sup>. Erst zwischen 1868 und 1945 reüssierte diese Geisteshaltung in der Form der die nun Nōgaku genannten Künste unterstützenden kulturellen Elite der Meiji-, Taishō- und frühen Shōwa-Zeit. Kyōgen als Kunstform galt in diesem Zeitraum als niedere und anspruchslose Unterhaltung, dessen Existenz allein aufgrund seiner Bindung an das erhabene Nō geduldet wurde.

<sup>37</sup> Einfaches, einfarbiges Gewand.

<sup>38</sup> Vgl. BROWN 2001 38.

<sup>39</sup> Vgl. BRANDON 1985 72, RODOWICZ 1992 104.

<sup>40</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 59–60.

<sup>41</sup> Vgl. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 105.

<sup>42</sup> Vgl. RATH 2004 176–183.

<sup>43</sup> Vgl. HARRIS 2006 48.

### 9.1.2 Die Erweiterung des Kanons durch ein individuelles Repertoire

Die Begriffe „Repertoire“ und „Kanon“ sind in Nō/Kyōgen für manche Spieler nicht synonym zu gebrauchen: „Repertoire“ umfasst sämtliche(!) Stücke (und deren Fragmente), die er zu einem jeweils näher zu bestimmenden Zeitpunkt kennt und unter Beteiligung eines Ensembles aufführen könnte. Zugelassene Stücke (und deren Fragmente) finden sich im „Kanon“ seiner Schule (Genko Kyoku<sup>44</sup>) zusammengefasst, nicht zugelassene zählen nur zu dem Repertoire. Andere Spieler seiner Schule beherrschen sie daher meist nicht. Das bedeutet, beide Begriffe können zunächst einmal schul- und schauspieler-spezifisch gelesen werden. Denn einen allgemeinen, einheitlichen Kanon, der sämtliche erhaltenen und noch gespielten Stücke umfassen würde, kennen die Schulen nicht. Kanonische Stücke der einen sind nicht zwingend kanonische Stücke der anderen. Wenn in der Forschung von „dem“ Kanon geschrieben wird, ist in der Regel eine Kompilation aller dieser Kanones gemeint, also nicht nur die spezifische kanonische Fassung der Kanze-Schule, sondern auch die der Hōshō- oder der Kongō-Schule, sofern diese über eine eigene verfügen. Diese Praxis werde ich der Einfachheit halber beibehalten. Grundsätzlich lernt zwar jeder Schauspieler während seiner Ausbildung die Texte sämtlicher im Kanon seiner jeweiligen Schule aufgenommenen Stücke auswendig, aber das bedeutet nicht, dass er sie auch spielen könnte – oder je die Gelegenheit dazu bekäme. Manche sind zu Singstücken geworden und werden nicht mehr gespielt, sondern nur noch auf Su’utai Kai oder Utai Kai<sup>45</sup> angestimmt<sup>46</sup>. Hieraus ergeben sich zwei Konsequenzen:

- (a) die Schulen führen nur noch circa die Hälfte aller im Kanon befindlichen Stücke regelmäßig auf und
- (b) manche der nicht mehr oder nur noch selten gespielten Werke haben sich nur in Schriftform erhalten, Choreographie, Regieanweisungen und Noten hingegen gerieten in Vergessenheit<sup>47</sup>

Das belässt circa 130 von 250<sup>48</sup> komplett erhaltenen Stücken im Spielbetrieb<sup>49</sup>. Das Repertoire umfasst also, streng genommen, nur diese circa 130 Stücke sowie einige, die lediglich von einzelnen Spielern gespielt werden (können), von diesen jedoch nicht unbedingt auch alle an ihre Schüler weitergegeben werden. Zu diesen gehören beispielsweise die Nō aus Kaiser Meijis Hand, die Umewaka Minoru I. (1828–

---

<sup>44</sup> Diesen Begriff verwendet KENNY 1989 bezogen auf das Kyōgen. Er beschreibt das offiziell anerkannte Repertoire einer Schule.

<sup>45</sup> Gesangsveranstaltungen von Schülern oder Lehrern einer Schule des Nō, s. a. 7.4 oder 11.2.3 510–511; ausführlich schreibt JOHNSON 1982 zu verschiedenen Formen der Utai Kai.

<sup>46</sup> Vgl. RATH 2004 196.

<sup>47</sup> Vgl. ZOBEL 1987 130.

<sup>48</sup> Abw. hiervon nennt ORTOLANI 1995 132 240 Stücke als Teil des Kanons, ebenso finden sich nur 240 Titel in BOHNER 1956. Das mag daran liegen, dass sie Stückvarianten anders zählen. Kogaki hat Bohner in seine Liste nicht aufgenommen, Ortolani äußert sich zu ihnen nicht.

<sup>49</sup> Vgl. ZOBEL 1987 130. Zobel konstatiert, 133 Stücke würden noch mehr oder weniger regelmäßig aufgeführt. RAZ 1983 135 präsentiert erg. hierzu eine Liste der am meisten gespielten Stücke. Die meisten von ihnen stammen von Zeami oder wurden ihm 1981 noch zugeschrieben. Beide nennen jedoch jeweils nur wenige Titel, so dass ihre Aussagen anhand deutsch- und englischsprachiger Fachliteratur derzeit nicht zu prüfen sind.

1909) tanzte und selbst choreographierte oder Fukkyoku oder Shinsaku, mitunter in von Schauspieler zu Schauspieler verschiedenen Fassungen. Ebenfalls unter das Repertoire fallen die Stücke von Toki Zenmarō (1885–1980), die in der Kita-Schule auch gelehrt, jedoch nicht zum Kanon gerechnet werden<sup>50</sup>, oder aber „Susugigawa“ [103] von Iizawa Tadasu (1909–1994), das dieser „La Farce du cuvier“ nachempfand<sup>51</sup>. Hierbei muss jedoch zwischen dem allgemeinen Repertoire der jeweiligen Schule, auf das alle Schauspieler zurückgreifen können, und dem speziellen Repertoire einzelner Schauspieler unterschieden werden.

Seit der Festlegung eines Kanons für die Schulen im 19./20. Jahrhundert lautet die Frage in Nō und Kyōgen nicht mehr, welche Stücke neu in das Repertoire aufgenommen werden sollen, sondern wie kanonische ansprechend auf die Bühne gebracht werden können. Dasselbe Stück spielt ein Ensemble niemals in derselben Zusammenstellung kurz nacheinander, sofern sich dies vermeiden lässt<sup>52</sup>. Raz hebt hier hervor, wie gering die Bereitschaft des Stammpublikums generell sei, sich auf neue Themen (Stoffe) einzulassen. Falls doch, müssen neue Yōkyoku den in den Schriften Zeami aufgestellten Richtlinien (9.1.4) zumindest grob folgen, um keinen Unmut zu erregen<sup>53</sup>. Für den Dramatiker kommen nur Quellen in Frage, auf denen aufbauend ein Text in der Form einer Collage aus Zitaten und Parodien geschrieben werden kann<sup>54</sup>. Das sind in der Regel sehr alte japanische Gedichtsammlungen, wie in den Jahrhunderten zuvor auch. Mit jedem Schritt in Richtung Gegenwart geht der Dramatiker ein Risiko ein. Shinsaku und Fukkyoku finden daher nur noch sehr selten Eingang in ein allgemeines, eine oder mehrere Schulen erfassendes Repertoire, werden jedoch durchaus mehrmals nacheinander inszeniert wie im Ensemble-Betrieb üblich und danach nie wieder. Vor der Festlegung des Kanons gestaltete sich die Lage neuer Stücke anders, insbesondere in der Zeit zwischen dem Niedergang des Ashikaga-Shōgunats im beginnenden 15. Jahrhundert und der Übernahme durch die Tokugawa. Zeami beispielsweise sah sich gezwungen, zahlreiche neue Texte zu verfassen, um seinem neuen ästhetischen Verständnis von der Schauspielkunst eine Grundlage zu geben<sup>55</sup>. Das Repertoire einer Truppe durfte nicht zu einseitig werden. Denn damit die Schauspieler ein Auskommen finden konnten, waren sie im 15. und 16. Jahrhundert gezwungen, für Menschen sehr unterschiedlicher Herkunft und Bildung zu spielen. Ihr Publikum bestand aus Geblütsadeligen vom Hof des Kaisers (Kuge), Samurai und Städtern, später auch der Landbevölkerung. Manche ihrer Gönner standen selbst mit Begeisterung auf der Bühne und ließen eigene Stücke schreiben, um sich oder ihrem Leben theatral ein Denkmal zu setzen. Toyotomi Hideyoshi beispielsweise versuchte sich daran, Sarugaku zu einem politischen Instrument zu formen. Er ließ

<sup>50</sup> Es handelt sich um „Yumedono“ [128], „Fukkatsu“ [28] und „Tsuru“ [117], drei seiner sechzehn Stücke. Toki arbeitete eng mit Kita Minoru (1900–1986) zusammen, dem damaligen Iemoto der Kita-Schule, vgl. EMMERT 1997 21.

<sup>51</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA, Stanca: Inszenierungen fremder Komik und die Identität des modernen Kyōgen, in: BAYERDÖRFER, Hans-Peter/SCHOLZ-CIONCA, Stanca (Hrsg.): Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich, München 2005, 115–131 (SCHOLZ-CIONCA 2005b) 120–121.

<sup>52</sup> Vgl. KOMPARU 1983 267–268.

<sup>53</sup> Vgl. RAZ 1983 116.

<sup>54</sup> Vgl. hierzu a. ibid. 262, BLASSEN 1987 70

<sup>55</sup> Vgl. BRANDON 1989 42, QUINN 1992.

von seinem Biografen Ōmura Yūko (1536?–1596) insgesamt zehn Stücke über sich selbst und seine Taten schreiben<sup>56</sup>, in denen er sich und sein Leben in der Rolle des Shite höchstpersönlich nachspielte. Hideyoshi inszenierte zunächst seine Taten in der Wirklichkeit und theatralisierte diese anschließend in den Taikō Nō genannten Werken, um sie fest in der Erinnerung seiner Gefolgsleute zu verankern – und zwar in der Form, in der er es wünschte. Nach seinem Tod 1598 ließ Hideyoshi sich in „Toyokuni-mōde“ [113] postum zu einem Kami erklären<sup>57</sup>.

Kein Besucher hört im Nō nur auf den Text. Einerseits kennt er ihn bereits, so dass er mitsingen könnte – und dies nicht selten auch tut –, andererseits werden in den meisten Theatern Yōkyoku ausgelegt, in denen mitgelesen werden kann. Viele der Metaphern und Wortspiele sind einem japanischen Nō-Besucher bekannt und können ohne intellektuelle Anstrengung verstanden werden. Für das Kunstwerk „Nō“ ist ein geschlossener, tiefgründiger Text zwar bedeutsam, aber keineswegs tragendes Element. Während der Vorstellung analysiert der Zuschauer den Text daher nicht tiefergehend<sup>58</sup>. Dazu sind die qualitativ hochwertigen Yōkyoku in der Regel ohnehin zu dicht geschrieben<sup>59</sup>. Dem entspricht auch die Aussage einiger Theaterbesucher, sie würden Nō als Ganzes genießen und nicht einer speziellen Partikularkunst wegen ins Theater gehen<sup>60</sup>. Grundsätzlich liefert das Yōkyoku lediglich die Geschichte, die von den Spielern auf der Bühne interpretiert und aufgeführt wird.

Sich vom Sarugaku ableitende Bühnen- oder Straßenkünste wie Tesarugaku und Tsuji Nō nutzten Stücke aus dem bekannten Repertoire je nach Nähe zu offiziellen Lehrmeistern und Abhängigkeit von ihrem jeweiligen Publikum bisweilen recht frei. Von den Darstellern des Tsuji Nō beispielsweise ist bekannt, dass sie auch beliebte Gassenhauer in ihre Stücke einbanden, ähnlich wie die Vorväter des Sarugaku vor Kan’ami<sup>61</sup>. Tsuji Nō wurden an Tempeln und Schreinen sowie an den namengebenden Kreuzungen oder anderen exponierten und sich der öffentlichen Kontrolle entziehenden Orten aufgeführt.

### 9.1.3 Zu der Frage der Kategorisierung kanonischer Stücke

Vom 14. Jahrhundert bis in die Edo-Zeit wurden Sarugaku-Stücke nicht nach ihrer Position im Fünf-Stücke-Zyklus (Goban) in Götter-, Krieger-, Frauen-, Besessenheits- und Dämonenspiele<sup>62</sup>, sondern nach dem Rollentyp des Shite geordnet (Alter Mann, Frau, Krieger). Obwohl dies grob erscheint, ist es naheliegend. Denn zwischen 14. und 17. Jahrhundert bestand ein Tagesprogramm nicht aus fünf, sondern aus bis zu 22 Spielen, angeordnet nach dem Jō-Ha-Kyū-Prinzip. Shitekata lernen während ihrer Ausbildung drei Rollentypen

---

<sup>56</sup> Darunter „Yoshino-mōde“ [127], „Shibata“ [91], „Akechiuchi“ [2] und „Kōyamōde“ [57]. Mehr zu diesen Stücken in 10.2.1 379–380.

<sup>57</sup> Vgl. RAZ 1983 127.

<sup>58</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 29, KANZE 1971 189 f., ODA 2008 101.

<sup>59</sup> Vgl. WEBER-SCHÄFER 1990 22.

<sup>60</sup> Vgl. RAZ 1983 244.

<sup>61</sup> Vgl. GROEMER 1998b 123.

<sup>62</sup> Diese Einteilung findet sich bei Zeami und für gewöhnlich wird sie heute noch verwendet, auch wenn sich mit der Zeit von Schule zu Schule erhebliche Unterschiede ergeben haben, vgl. BARTH 1972 110, HASHI 1995 12, KOMPARU 1983 34–41.

(die Santai) kennen: Rōtai (alter Mann), Guntai (Krieger) und Nyotai (Frau). Diese finden sich in jedem Stück wieder, weswegen sich die Ordnung nach ihnen anbietet. Heute aber ist die Gruppierung nach dem Goban (Goban-date) und dem allgemeinen Thema (Genzaimono/Mugenmono) üblich: Genzai Nō sind Stücke, in denen der Shite einen Menschen darstellt, Mugen Nō solche, in denen seine wahre Gestalt ein nicht mehr ganz menschliches Wesen ist. Für die mittlere und späte Edo-Zeit eignete diese Methode sich gut, nachdem sich das Spieltempo so sehr verringert hatte, dass nur noch fünf Stücke am Tag gegeben wurden. Nogami Toyochirō (1883–1950) und Yokomichi Mario (1916–2012) setzten sie schließlich in den 1950er Jahren trotz ihrer offensichtlichen Unzulänglichkeiten auch für die Postmoderne durch<sup>63</sup>. Ersterer übernahm im Rahmen seiner Studien zu der Funktion des Waki die Einteilung in Genzai Nō und Mugen Nō aus einem Beitrag Jo Suseis für die „Nōgaku“ aus dem Jahr 1905, und zwar, weil ihm daran gelegen war, den Gegenstand seiner Untersuchung einzugrenzen. Genauer setzte er sich mit den Kriterien jedoch nicht auseinander. Daher können nicht alle Stücke eindeutig einer der beiden Gruppen zugeordnet werden. Spätere Forscher führten seine Einteilung dennoch meist kommentarlos fort, nur hin und wieder lieferten sie Ansätze zu Alternativen<sup>64</sup>. Mittlerweile nutzen neben den meisten wissenschaftlichen Arbeiten auch einige Spieler sie. Dabei ist ihre Anwendung nicht nur problematisch, weil sie nicht den ganzen Kanon umfasst. Die Einteilung in Genzai Nō und Mugen Nō setzt voraus, dass die Hauptrolle als „lebend“ oder „nicht lebend“ bestimmt werden kann. Dies gestaltet sich jedoch in manchen Stücken schwierig. Aufgrund dieser Anwendungsprobleme beider bereits etablierter Kategorisierungsmodelle schlägt Komparu vor, sie miteinander zu kombinieren. Auf diese Weise lasse sich jedes Stück eindeutig beschreiben<sup>65</sup>. Seiner Meinung nach können manche nämlich nur einer Mischform aus Genzai Nō und Mugen Nō zugeordnet werden<sup>66</sup>.

Zobel hingegen plädiert dafür, den zentralen Wendepunkt eines Mugen Nō (und mancher Genzai Nō und Mischformen), die Verwandlung des Shite (oder Tsure), zu der Grundlage einer Kategorisierung der Stücke zu machen. Denn die Verwandlung geschieht auf der Bühne (Tsukurimono-Verwandlung) oder im Kagami no Ma (Nakairi-Verwandlung), häufig unterbrochen von einem Aikyōgen, in dem die Handlung des Maeba noch einmal erklärt oder parodiert (nach Schmitt: gespiegelt<sup>67</sup>) wird, bis der Shite seine Verwandlung abgeschlossen (sich umgekleidet) hat<sup>68</sup>. Bedauerlicherweise kann diese Einteilung nicht oder nur eingeschränkt auf die Genzai Nō angewandt werden. Um diese einzubinden, unterteilt Zobel die Nō insgesamt in Shite-Tanz-Nō und Tsure/Waki-Handlungs-Nō, gewichtet nach der Bedeutung von Tanz und Dialog – oder auch: dramatischer Handlung – im

<sup>63</sup> Vgl. BROWN 2001 22–23, ebf. hierzu ORTOLANI 1995 132–133. ZOBEL 1987 130ff. bespricht mehrere Möglichkeiten einer alternativen Kategorisierung der ca. 130 (133) noch gespielten Nō, ebf. wie vor bei Ortolani, aber knapper.

<sup>64</sup> Beide, Nogami und Zobel, finden sich bei MARGINEAN 2001 133ff. behandelt.

<sup>65</sup> Vgl. KOMPARU 1983 43–44.

<sup>66</sup> Seine Beispiele sind „Koi no Omoni“ [54], „Kinuta“ [52] und „Aya no Tsuzumi“ [9], vgl. ibid. 79–80.

<sup>67</sup> Vgl. SCHMITT 2012 98.

<sup>68</sup> Vgl. ZOBEL 1987 137.

jeweiligen Stück. Die meisten Genzai Nō fallen in die zweite Kategorie, die Shite-Tanz-Nō lassen sich problemlos in obige Gruppen (Tsukurimono-Verwandlung/Nakairi-Verwandlung) einteilen<sup>69</sup>. Inwiefern diese Form einer Ordnung in Gruppen praktikabel ist, möchte ich nicht beurteilen. Für manche Studien mag sie sich besser eignen als die gängige Einteilung nach dem Goban oder Genzaimono und Mugenmono. Insgesamt erscheint mir Komparus Ansatz sinnvoller zu sein, weil er eine gängige Praxis ergänzt und nicht komplett ersetzt.

Kyōgen-Stücke haben bis heute keine allgemein gebräuchliche Kategorisierung. Diese gestaltet sich aufgrund der uneinheitlichen Dramaturgie schwierig – und von einer Ordnung nach den Hauptdarstellern<sup>70</sup> bis hin zu einer nach der Lernschwierigkeit wurden bereits zahlreiche Ansätze besprochen, von denen sich jedoch bislang keiner durchgesetzt hat<sup>71</sup>. Ortolani zählt 254<sup>72</sup> Stücke, von denen drei allein den Izumi-Schulen zuzuordnen sind, 77 den Ōkura-Schulen<sup>73</sup>. Erschwerend kann sich das Repertoire von Zweigschule zu Zweigschule unterscheiden<sup>74</sup>, weswegen es fraglich erscheint, ob eine Kategorisierung möglich und sinnvoll ist.

### 9.1.4 Gestaltung und Form

Die Grundlage der Form eines Nō-Textes<sup>75</sup> – zu der auch Bewegung, Wort und Musik gehören – sind die Erzählung<sup>76</sup>, in deren Rahmen sich die Handlung des Stücks vollzieht, und das Prinzip des Gegensatzes<sup>77</sup>. Bewegung und Ruhe, Gegenwart und Vergangenheit, Traum und Wirklichkeit, Kreaturen des Diesseits und des Jenseits<sup>78</sup> werden im Stück einander gegenübergestellt und bilden in ihrer jeweiligen Konstellation und Steigerung eine für das Nō spezifische quasi-drama-

---

<sup>69</sup> Vgl. *ibid.* 154. Hier finden sich die Merkmale beider Obergruppen konkreter aufgeführt. Beispielsweise sind Shite-Tanz-Stücke ornamentaler und weniger handlungsbezogen, Tsure/Waki-Handlungs-Stücke hingegen können durchaus auf einen Tanz hinauslaufen, sind deutlich stärker dem Bühnenrealismus verpflichtet und weniger schmuckreich in ihren Bewegungen.

<sup>70</sup> Bspw. bei BLASSEN 1990 52–56, HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 35ff. und KOMPARU 1983 99–104.

<sup>71</sup> Vgl. BARTH 1972 137–138, KENNY 1989 xi.

<sup>72</sup> KENNY 1968 liefert die Synopsen zu 257(!) Stücken aus dem Repertoire beider Schulen, ihre Titel und handelnden Personen sowie ihre jeweiligen Spieler.

<sup>73</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 153.

<sup>74</sup> KEENE 1990 (1996) 60 schreibt, es sei für Laien recht einfach, die Unterschiede in dem Repertoire einzelner Zweigschulen zu erkennen. Dem kann ich nur zustimmen.

<sup>75</sup> Zeami schrieb hierzu u. a. 1423 in „Sandō“ bzw. „Nōsakushō“, das RIMER/YAMAZAKI 1984 148–162 in Übersetzung aufführen.

<sup>76</sup> Nō sind als Nacherzählungen von legendenhaften Begebenheiten mehr wie Erzählungen gehalten – und so fungiert der Chor bisweilen auch – und nicht wie eine Nachahmung wirklich stattgefundenen Ereignisse, vgl. ORTOLANI 1984 177.

<sup>77</sup> Vgl. ARNOTT 1969 122, BLASSEN 1987 17, 39. BAYERDÖRFER, Hans-Peter: *Between poetry and 'théâtre lyrique': Nō and the boundaries of genre*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): *Nō Theatre Transversal*, München 2008, 178–192 hat es sogar unternommen, einen strukturellen Vergleich zwischen Opern- und Nō-Libretto anzufertigen.

<sup>78</sup> Diese Liste ist nicht abgeschlossen, mehr in 6.1.4 und 6.1.5.



tische Form<sup>79</sup>. Yōkyoku zeichnen sich nicht nur durch eine lyrische Sprache aus, sie beinhalten bereits Hinweise auf die Gestaltung des Spiels, indem sie Elemente oder Sequenzen wie Gesänge und Lieder, aus denen ein Nō besteht, in eine für diese Fassung des Stücks spezifische Ordnung bringen<sup>80</sup>. Nur manche können getauscht oder weggelassen werden. An der Positionierung und Länge eines dieser Elemente kann der Spieler ablesen, wie sich der Rhythmus steigern muss. Denn sie bestehen aus den immer gleichen Grundeinheiten für die Strukturierung von Raum und Zeit (Shōdan), zu denen ich bereits in den Kapiteln 6 und 7 geschrieben habe. Ein Einzugslied des Shite setzt sich aus Shōdan zusammen, in denen längere musikalische Pausen vorgesehen sind, die Bewegungen sind meist langsam und gemessen. Sein finaler Tanz jedoch wird schnell gespielt und wirkt dadurch intensiver. Bis hin zu diesem Punkt steigern sich Tempo und Intensität das Stück über. Choreographen, Komponisten und Verfasser verwenden Elemente und Sequenzen aus kanonischen daher auch in modernen Yōkyoku. Anders als im Kyōgen, in dem konkrete Bewegung und Wort dominieren, sind es im Nō abstrakte Bewegung und Gesang, was dem Wort jedoch das Gewicht nimmt, das es im Kyōgen besitzt.

Sofern ein Nō zwei durch eine Verwandlung voneinander getrennte Akte hat, spielt das Maeba immer im Diesseits, im Nochiba fließen Diesseits und Jenseits ineinander. Bethe/Brazell schreiben von einer Transzendierung der Grenzen der sichtbaren Welt. Das bedeutet, das „Jenseits“ oder der „Traum“ ist örtlich durchaus noch im Diesseits gelegen, zeigt jedoch Unsichtbares<sup>81</sup>. Manche Autoren ziehen es vor, von „Traum“ und „Wirklichkeit“ zu schreiben, beide Begriffspaare bezeichnen jedoch denselben Umstand: im Maeba handeln diesseitige, wirkliche Personen, im Nochiba steht der Shite (oder früher auch ein Tsure) in seiner jenseitigen, übernatürlichen Gestalt (meist mit einem Tanz) im Mittelpunkt<sup>82</sup>. Dieser wiederum wird im Maeba durch eine mystische, mit einer gewissen Rufkraft ausgestattete Person, den Waki, häufig ein Mönch oder Priester<sup>83</sup>, an einem besonderen Ort (häufig ein Utamakura)<sup>84</sup> herbeigerufen und manchmal später auch von diesem

<sup>79</sup> Hierzu haben bereits andere erschöpfend geschrieben. Bspw. HARRIS 2006 76ff. oder ZOBEL 1987 besprechen ausführlich Aufbau und Inhalt von Mugen Nō. Genzai Nō sind weniger einheitlich und werden in der Forschung nur selten behandelt. „Streaming Images“, Parallelismen und Wortspiele verschiedener Art prägen die Yōkyoku beider Formen, vgl. BETHE/BRAZELL 1978 27–36. GARDNER 1982 240 fügt diesen noch den Gegensatz von Zentrum und Peripherie hinzu, den er als eines der Grundprinzipien in allen Nō beobachten zu können glaubt.

<sup>80</sup> Zu diesen Elementen schreibt ausführlich BOHNER 1959.

<sup>81</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 18–19.

<sup>82</sup> IKEDA 2000 113–114 stellt einen Erinnerungs- einem Theatralischen Teil gegenüber, in dem der darstellende Körper im Mittelpunkt steht, ganz im Gegensatz zu dem Maeba, in dem die Sprache dominiert – sei es als Gesang oder in der Form von Dialogen.

<sup>83</sup> Sowohl in Nō als auch in manchen Kyōgen treten außerdem Yamabushi genannte, angeblich magiebegabte Bergasketen auf. Mehr zu diesen findet sich bei ROTERMUND, Hartmut O.: Die Yamabushi. Aspekte ihres Glaubens, Lebens und ihrer sozialen Funktion im japanischen Mittelalter, Hamburg 1968, zu den Yamabushi in Nō und Kyōgen auf den Seiten 210–218.

<sup>84</sup> GARDNER 1982 206 weist darauf hin, dass nicht unbedingt der Ort an sich besonders sein müsse. Es könne sich auch um einen Gegenstand oder ein anders geartetes Symbol handeln, solange es nur dazu in der Lage sei, zu einem Anker zwischen den Welten gedeutet zu werden.

erlöst<sup>85</sup>. Die wahre Gestalt des Shite oder Tsure ist in der Regel der Geist eines oder einer Verstorbenen, kann jedoch auch Dämon oder Gott sein. Bereits in Kapitel 6 habe ich darauf hingewiesen, dass ein Stück eine ganz andere Wirkung auf den Zuschauer entfalten kann, wenn die Spielgeschwindigkeit oder der Rhythmus geändert werden<sup>86</sup>. Daraus folgere ich, dass das Yōkyoku für das Nō nur eine Richtlinienfunktion hat und beinahe beliebig bearbeitet werden kann, solange der Rhythmus intakt bleibt<sup>87</sup>. Eine Vorstellung eines beliebigen Stücks, zu der Musiker, Spieler und Sänger nur einmal zusammen kommen, muss auch deswegen einzigartig bleiben<sup>88</sup>. Ohne an dieser Stelle genauer darauf eingehen zu wollen, sind auch die Partien eines Yōkyoku nach dem Prinzip des Gegensatzes aufgebaut<sup>89</sup>. Schmitt erklärt, Maeba und Nochiba würden sich spiegeln<sup>90</sup>.

Für ein Nō sind Zitate, Variationen und Parodien auf Passagen aus der großen japanischen Literatur und Poesie von zentraler Bedeutung. Zeami bestimmte zwar nicht genau, aus welchen Schriften sie ausgewählt werden durften, aber er bezog sich, für die Zeitgenossen deutlich genug, auf die Chroniken und die großen Gedichtsammlungen der Heian-Zeit. Zumindest in gewisser Weise scheint der Rahmen daher eng gesteckt zu sein, aber die Sammlungen dieser Epoche sind recht umfangreich und nur wenig redundant<sup>91</sup>. Besonders großen Respekt vor der Vorlage zeigten die Autoren allerdings nicht. Bisweilen zitierten sie falsch, um das Versmaß zu erfüllen, und da das Thema und die Herkunft eines Zitats meist nach nur wenigen Silben klar waren, kürzten sie Endungen oder sogar ganze Worte<sup>92</sup>. Dennoch besitzt der Großteil der Nō-Stücke Keene zufolge anspruchsvolle literarische Qualität<sup>93</sup>. Die Samurai, vor denen Zeami und seine Nachfolger anfangs spielten, kannten den Inhalt der Legenden und deren Ursprungstexte ohnehin<sup>94</sup>. Daher erschienen die Kürzungen weniger gravierend. Lamarque behauptet abweichend, für das theatrale Ereignis Nō sei es nicht notwendig, die Legende zu kennen, die den Hintergrund bildet. Denn Figuren und Handlung seien ohnehin ihrer Eigenständigkeit beraubt und würden daher universelle Gültigkeit beanspruchen. Selbst ein unbedarfter Zuschauer finde Zugang zu ihnen. Sie bedürften nämlich einer gewissen Abstraktion, um von allen Anwesenden in ihrer neuen Form angenommen zu werden<sup>95</sup>.

<sup>85</sup> Vgl. ZOBEL 1987 31, IKEDA 2000 109–110 erläutert, das hierfür genutzte „tomurau“ bezeichne die Handlung des Waki als „besuchen“ oder „ausführlich fragen“ bzw. „beten für Tote, um ihre Seelen zur Ruhe kommen zu lassen“.

<sup>86</sup> Bereits in den Kapiteln 5, 6 und 7 habe ich darauf hingewiesen, dass Nō aus mehreren, in festgelegten Sequenzen angeordneten Grundeinheiten (Shōdan) der Bewegung und der Musik bestehen. Diese können beliebig gedehnt werden, solange das Jo-Ha-Kyū-Prinzip (6.1.2 142, Fn. 74, 7.1 206, Fn. 30) gewahrt bleibt, vgl. KOMPARU 1983 222.

<sup>87</sup> Vgl. ODA 2008 101.

<sup>88</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 8, 19–20.

<sup>89</sup> Vgl. *ibid.* 32.

<sup>90</sup> Vgl. SCHMITT 2012 98.

<sup>91</sup> Bspw. TYLER 1994 beschreibt anhand von „Matsukaze“ [63] eindrucksvoll, wie Quellentexte in ein Nō eingewirkt werden.

<sup>92</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 36–38.

<sup>93</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 18.

<sup>94</sup> Vgl. KANZE 1971 189 l.

<sup>95</sup> Vgl. LAMARQUE 1989 161l.–161r., RODOWICZ 1992 99 sowie QUINN 1992 210–213. KOMPARU 1983 82–89 erklärt, für ein Nō sei lediglich innere Kontinuität von Bedeutung, so dass

Zeami bevorzugte aufgrund ihrer Eleganz Frauenspiele (Drittspiele), aber in der Gunst des Publikums stellten sich die handlungsreicheren Besessenheitsspiele (Viertspiele) als dessen Lieblinge heraus<sup>96</sup>. Zeamis Nachfolger bemühten sich daher um eine Dramatisierung ihrer Kunst. Bis heute haben sich manche Genzaimono und andere Stücke aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und dem frühen 16. Jahrhundert erhalten, in denen der Wortwechsel zwischen Shite und Waki sogar in der Form eines dramatischen Dialogs stattfindet<sup>97</sup>. Kanze On'ami Motoshige (1398–1467) veranstaltete opulente Vorstellungen mit Tieren und einer großen Zahl Nebendarsteller, um seinem jeweiligen Patron zu gefallen<sup>98</sup>. Kanze Kojiro Nobumitsu (1435/1450–1516), sein Sohn, bemühte sich um Stücke, in denen dem Waki, den er selbst darstellte, eine größere Rolle an der Entwicklung der Handlung zukam und passte die Dramaturgie damit nicht nur den eigenen Vorlieben, sondern auch dem Geschmack seines Publikums an<sup>99</sup>. Seine Stücke waren deutlich weltlicher als die seines Großonkels Zeami, der Shite konnte mitunter nicht mehr mit Gebeten, sondern nur mit Gewalt erlöst oder vertrieben werden. Mit zunehmender zeitlicher Entfernung zu der Handlung der Legende tauchte der Waki in Nobumitsus Stücken in die Welt des Shite ein und konnte sogar in ihr handeln<sup>100</sup>. Miyamasu Yazaemon Chikakata (1482–1546)<sup>101</sup> und Kanze Yajirō Nagatoshi (1488–1541), der Sohn Nobumitsus, hingegen bearbeiteten neue, weltlich-materielle Themen und füllten die Bühne mit mehr und mehr Spielern<sup>102</sup>. Häufig hielten sich diese Autoren nicht mehr an die von Zeami empfohlenen Vorgaben<sup>103</sup>.

Kyōgen-Stücke parodieren die japanische Gesellschaft oder bringen sie zumindest gehörig durcheinander, indem sie in ihren Szenarien in der sozialen Hierarchie hoch und niedrig gestellte Figuren in zunehmend absurder werdenden Situationen aufeinander treffen lassen. Das in diesen Szenen zutage tretende abnormale Verhalten belustigt, hat aber niemals realistische Konsequenzen. Häufig werden im Kyōgen Beziehungen zwischen Mann und Frau, Herr und Diener oder Gelehrtem und Schüler körperlich und sprachlich bis zu einem ekstatischen Bruch parodiert, in den sich die Figuren wie besessen hineinsteigern – und der meist den Höhepunkt des Stücks markiert<sup>104</sup>. Dadurch kehren Kyōgen zwar das bestehende Rangverhältnis

---

Orts- und Zeitwechsel nicht unbedingt angekündigt werden müssen. Wenn dies dennoch geschieht, genügen wenige Parameter, um sie zu konkretisieren.

<sup>96</sup> Vgl. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 118.

<sup>97</sup> Vgl. BLASSEN 1987 38, ORTOLANI 1995 102–103.

<sup>98</sup> Zu der Darstellung On'amis s. 6.3.1.

<sup>99</sup> Vgl. BLASSEN 1987 38, ORTOLANI 1995 135, RAZ 1983 133, RIMER 1992 220.

<sup>100</sup> Vgl. RAZ 1983 132–133.

<sup>101</sup> Miyamasu ist der Gründer der Kanze-Schule der Kotsuzumi-Trommler. Eines seiner Stücke, „Chōboku Soga“ [19], findet sich in Übersetzung bei BRESLER, Laurence: Chōboku Soga. A Noh Play by Miyamasu, in: MN 29.1 (1974), 69–81.

<sup>102</sup> Vgl. RAZ 1983 133 sowie BLASSEN 1987 38.

<sup>103</sup> Vgl. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 111–113. Sie erklären jedoch auch, dass die dramatische Form des Nō sich bis in das 16. Jahrhundert herausgebildet habe und keineswegs von Zeami voll ausgearbeitet worden sei (ibid. 13–15).

<sup>104</sup> Vgl. HAYASHI/KOMINZ 1998 54f., 55r., SAKABA-BERBERICH 1989 34–38, zusammengefasst auf 44 (mit Bsp. für den Prozess, in dem die Figuren sich wie davon besessen in ein Gefühl oder eine Handlung hineinsteigern, den Sakaba-Berberich mit „Rapture“ bezeichnet).

nicht um und gesellschaftliche Regeln bleiben unangetastet, zumindest aber geben sie sie der Lächerlichkeit preis. Dies ist nur möglich, weil die Szenen in einem ländlichen Milieu angesiedelt sind oder darauf verweisen und somit der Lebenswirklichkeit der Zuschauer nicht nahekomen<sup>105</sup>. Die Handelnden rekrutieren sich aus den Reihen der Yamabushi oder Shugenja<sup>106</sup>, deren magische Kräfte nicht wirken, wenn sie voller Selbstgefälligkeit in den Kampf gegen „das Böse“ ziehen, Dienern, die ihren Herren betrügen oder durch ihre Dummheit in eine missliche Lage bringen, Ehemännern, die unter der Fuchtel ihrer Frauen stehen, ganz gleich wie geschickt sie sich anzustellen glauben, und anderen kleinen und großen Männern. Sie alle wappnen sich gegen die Absurditäten ihres Alltags, nur um ihnen am Ende doch zu unterliegen. Ebenso vielfältig wie die Themen des Kyōgen ist jedoch auch die Dramaturgie seiner Stücke. Entstanden aus Szenarien, die aus dem Stegreif gespielt und an den Geschmack des jeweiligen Publikums angepasst wurden, bemühte sich niemand, Regeln für ihre Niederschrift aufzustellen, so dass sich die Kyōgen-Stücke heute in keine feste Form pressen und nur schlecht kategorisieren lassen. Bis zu ihrer Standardisierung im 17. Jahrhundert wurden mitunter mehrere unterschiedliche Varianten ein und desselben Stückes sogar in derselben Schule gespielt<sup>107</sup>.

### 9.1.5 Zu der Bedeutung der Textbücher in der westlichen Forschung

Die westliche Forschung betrachtete bei der Behandlung des Nō lange Zeit, bis in die 1970er Jahre, beinahe ausschließlich die Yōkyoku<sup>108</sup>. Deren Übersetzung gestaltete sich häufig schwierig – bei literarisch anspruchsvollen Stücken mehr als bei weniger anspruchsvollen<sup>109</sup>. Zwar haben Forscher wie Böhner auch Aufführungen besucht, ihre Arbeiten bezogen sich jedoch nicht auf diese, sondern auf die Texte, denen sie eine ähnlich große Bedeutung wie im Westen beimaßen. Erst Zobel schlug vor, Aufführungsanalyse zu betreiben und begann, seine Besuche in Nō-Theatern zu der Grundlage seiner Studien zu machen. Dennoch betrachtete auch er das Nō als „eingefroren“<sup>110</sup>. Gewissermaßen diesem Gedanken folgend haben Bethe und Emmert in den 1990er Jahren für die Staatliche Nō-Bühne

<sup>105</sup> Vgl. HAYASHI/KOMINZ 1998 57 l.

<sup>106</sup> Einsiedlerisch lebende Bergasketen (auch Shugenja), denen magische Kräfte nachgesagt werden. Mehr zu ihnen findet sich bei ROTHERMUND 1968 210–218 sowie zu ihrer Funktion/Rolle in Nō/Kyōgen in 4.5, insbes. Fn. 122.

<sup>107</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA 1998 (Habil. München 1996) gibt die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts an, ab 107. Sie behandelt diesen Vorgang ausführlich anhand des Toraakibon, in dem sich eine erste Sammlung dialogisch ausformulierter Szenarien findet (Ōkura-Schule).

<sup>108</sup> Vgl. ZOBEL 1987 122. Dieses Interesse für die Textbücher allein nahm mitunter absurde Formen an. NICHOLLS, Peter: An Experiment with Time. Ezra Pound and the Example of Japanese Noh, in: The Modern Language Review 90.1 (1995), 1–13 erzählt von einem Angebot Pounds vom 25. März 1941 an seinen Freund Kitasono Katsuo, in dem er ihm vorschlug, die Insel Guam gegen „Kumasaka“ [59] und „Kagekiyo“ [47] und brauchbares Lehrmaterial für 300 weitere Nō tauschen zu wollen.

<sup>109</sup> Ausführlich zu dieser Problematik WEBER-SCHÄFER 1990 oder, speziell für das Kyōgen, das er seit 1983 in den Vereinigten Staaten von Amerika lehrt und übersetzt KOMINZ, Laurence: Authenticity and Accessibility. Two Decades of Translating and Adapting Kyōgen Plays for English and Bilingual Student Performances, in: ATJ 24.1 (2007), 235–246.

<sup>110</sup> Vgl. ZOBEL 1987 122–130. „Eingefroren“ als Begriff findet sich auf Seite 130.

mehrere sehr ausführliche Übersetzungen in die englische Sprache von einzelnen Stücken angefertigt<sup>111</sup>. Diese sind mit Begleittexten und -zeichnungen versehen, die Gesang und Bewegung kommentieren, nicht so minutiös, wie es Katazuke tun, aber genau genug, um dem Leser auch ohne Video ein Bild von der Aufführung des jeweiligen Stückes zu liefern. Sie berücksichtigen sogar die Unterschiede zwischen den Textfassungen der Nō-Shite-Schulen. Da Arbeiten wie diese sehr aufwändig sind, haben nicht viele Forscherkollegen es ihnen gleichgetan, auch wenn Bethe und Brazell den „Kusemai“ von „Yamanba“ [123] ausführlich schilderten und Pronko und andere amerikanische Inszenierungen von Nō nach ähnlichen, aus Ton- und Videoaufnahmen gewonnenen Aufzeichnungen gestalteten<sup>112</sup>. Für die Kyōgen-Stücke ist mir nichts dergleichen bekannt – aber sie scheinen ohnehin freier zu sein.

### 9.1.6 Schlussbemerkung

Stücke im Nō/Kyōgen lassen sich nur schwer definieren. Sie besitzen zwar konkrete Themen und die Zahl der Darsteller, die in ihnen auftreten, ist durch die Größe der Bühne und den für Tänze notwendigen Raum begrenzt, ihre dramatische Struktur jedoch bleibt ungenau. Die Regeln, die Zeami für das Verfassen neuer Stücke aufstellte, sind nicht ausführlich genug, um sie auf nur ein Genre zu beschränken. Selbst mit denselben Gedichten, Zitaten und Versatzstücken aus der klassischen japanischen Literatur können zwei Autoren zwei vollkommen verschiedene Fassungen derselben Geschichte schreiben. Dennoch setzten sich im Laufe der Zeit einige Elemente durch, aus denen jedes Nō besteht, bestimmte Gesänge, Tänze oder Monologe – deren Formen sich mehr oder weniger ausgeprägt nahezu immer finden lassen. Immer baut sich die Handlung oder die Figurenkonstellation um einen Hauptspieler herum auf, der den Rhythmus des Spiels vorgibt und es mit einem Tanz beendet. Sein Nebenspieler stammt meist aus der Gruppe der Mönche oder Priester und erfüllt selbst dann, wenn dies nicht der Fall ist, in jedem Stück dieselbe oder eine sehr ähnliche Funktion. Kyōgen strukturieren sich in bestimmte Szenen oder Szenenabschnitte, deren Verwendung jedoch freier ist als im Nō. Das Nanori, die Vorstellung des Kyōgen-Shite beispielsweise, ähnelt sich in jedem Stück in Struktur, Länge und Informationsgehalt. Dennoch begannen die Schulen bereits im 17. Jahrhundert damit, ihr Repertoire einzuschränken. Das wiederum führte nach der Restauration zu der Bildung eines Kanons. Zwar wurde er später noch geändert, Hōshō Kurō beispielsweise strich noch Stücke aus dem Kanon der Hōshō-Schule heraus, aber eine der Schwierigkeiten der Schulen mit Shinsaku und Fukkyoku ist, dass nur die Stücke des Kanons zu den Nō und Kyōgen zählen können. Gewissermaßen aus der Notwendigkeit heraus besteht

<sup>111</sup> Bis 1996 erschienen „Matsukaze“ [63], „Fujito“ [26], „Miidera“ [65], „Tenko“ [110], „Atsumori“ [8] und „Ema“ [25]. Sie bauen auf den Übersetzungen in das Englische anderer auf, sind komplett englisch kommentiert und daher an ein internationales Publikum gerichtet.

<sup>112</sup> PRONKO 1968, MITCHELL, John D./WATANABE Miyoko: *Noh & Kabuki. Staging Japanese Theatre*, Key West 1994. Mitchell/Watanabe liefern eine ausführliche Choreographie für die IASTA-Inszenierungen von „Ikku Sennin“ [42] im Stil der Kita-Schule und dem Kabuki-Stück „Narukami“.

daher das Repertoire der Schulen und einzelner Schauspieler unabhängig vom Kanon und umfasst auch Stücke, die nicht in diesen aufgenommen werden können. Auch diese Methode bringt Nachteile mit sich, aber sie bietet zumindest eine Lösung, vor deren Hintergrund die Schulen nicht den Kanon und damit ihre „Tradition“ aufgeben müssen.

## 9.2 VON DER BEDEUTUNG ORIGINALER AUTORENSCHAFT IN DER JAPANISCHEN THEATERGESCHICHTE, HIER BEZOGEN AUF NŌ UND KYŌGEN

Ebenso wie das Sarugaku Kan'amis und Zeami seine Stücke angeblich größtenteils lediglich auf den Zitaten aus und Verweisen auf die große Literatur und Poesie der heian-zeitlichen Geschichte<sup>113</sup> begründet, schrieben Autoren bis heute neue Stücke vor allem auf der Grundlage älterer Vorbilder, einzelne Szenen, jedoch auch längere Passagen kopierend oder nur leicht variierend<sup>114</sup>. Mehr noch als in Europa ist es noch heute im gesamten ostasiatischen Kulturraum (China, Korea, Japan) nicht unüblich, sich an einer oder mehreren Vorlagen zu bedienen und diese in zum Teil nur geringem Ausmaß zu verändern, um ein neues Ganzes zu schaffen – je nach Region mehr oder weniger ausgeprägt. Einen jüngeren – und für manchen bizarren – Auswuchs hat dies in der Schaffung einiger neuer Bände der Harry Potter-Geschichte in China gefunden<sup>115</sup>. Das bedeutet, eine Vorstellung von Urheber- oder Autorenschaft wie sie bereits seit längerer Zeit in Europa existiert, findet sich in Japan frühestens in der Meiji-Zeit. Dies lässt sich auch daran ablesen, dass die in verschiedenen Listen aufgeführten Nō-Stücke heute noch nicht eindeutig bestimmten Autoren zugeordnet werden können. Häufig galt die Urheberschaft Zeami oder eines seiner unmittelbaren Zeitgenossen lange Zeit als sicher, bevor sie dann, der gegenwärtigen politischen Lage oder eigenen Ambitionen gemäß geändert wurde<sup>116</sup>. Für mich stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, worin sich diese Urheberschaft äußert, wenn Texte nicht geschützt sind, sondern beliebig bearbeitet werden können? Auch in der Geschichte der deutschen Dramatik und Literatur lassen sich immer wieder aufgegriffene Motive und sich nicht selten aufeinander beziehende oder einander zitierende Autoren finden. Mitunter fällt es auch hier schwer, einen originären Autor auszumachen, gerade dann, wenn es sich

---

<sup>113</sup> FOARD 1980 glaubt, daneben Reminiszenzen buddhistischer Texte in ihnen finden zu können und weist dies beispielhaft an „Seiganji“ [86] nach. Allerdings muss er einräumen, dass dies das einzige Stück sein könnte, in dem buddhistischer Volksglaube offen zu erkennen ist. Siehe a. 4.3.1, insbes. Fn. 68, 70.

<sup>114</sup> QUINN 1992 205 weist ausdrücklich darauf hin, dass aus diesem Grund nicht genau bekannt ist, wie das Yamato-Sarugaku vor der Gründung des höfischen Sarugaku durch Zeami gespielt worden sein könnte. Quellen hierzu fehlen, Texte wurden revidiert, neu oder umgeschrieben. FOARD 1980 441 bspw. vermutet, dass es sich bei dem von ihm behandelten „Seiganji“ [86] um von anderen Wanderkünstlern übernommenes Stückgut handeln könnte. Die Bikuni, die sich mit der Reines-Land-Sekte verbunden hatten, führten oder sangen zumindest diese Geschichte am Seiganji und ähnliche an anderen Tempeln

<sup>115</sup> Nachzulesen bspw. hier: [http://www.11points.com/Books/11\\_Amazing\\_Fake\\_%27Harry\\_Potter%27\\_Books\\_Written\\_In\\_China](http://www.11points.com/Books/11_Amazing_Fake_%27Harry_Potter%27_Books_Written_In_China).

<sup>116</sup> Hierzu RATH 2004 168.

um Zitat-Kollagen oder zu einem neuen Text verdichtetes Liedgut handelt. Brandon schreibt zu dem japanischen Thema dieses Unterkapitels: „Zeami was a nō actor who wrote plays to suit his performing style and at the same time he developed performing codes and theories of theatre to match the play texts he was composing.“<sup>117</sup> Selbiges galt für die Spieler nach ihm. Mehrere Jahrzehnte lang haben sich Nō-Forscher mit der Ergründung der originalen Autorenschaft zahlreicher Stücke beschäftigt, nur um herauszufinden, dass sich diese bedauerlich selten eindeutig bestimmen lässt<sup>118</sup>. Originalität im Nō (und Kyōgen) bleibt bis heute keine definierbare Größe, sondern befindet sich im Fluss<sup>119</sup>. Die Behandlung von Texten entspricht auch der Notwendigkeit, sich dem Geschmack des Publikums anzupassen, dessen Präferenzen sich über die Jahrhunderte beständig geändert haben. Es kann daher davon ausgegangen werden, dass keiner (oder nur wenige) der Neuautoren sich mit dem Gedanken der Fälschung an die Texte setzte. Einige wie Kanze Motoakira beabsichtigten, Überlieferungsfehler zu korrigieren, andere schrieben auf der Basis eines bestehenden Stücks ein neues oder ergänzten es, damit es dem Zeitgeist näher kam. Der Name eines früheren Verfassers konnte der Legitimation dienen oder aber die Bedeutung oder das Gewicht des Stücks steigern. Dieses Handeln erscheint lediglich unter der Prämisse eines Urhebergedankens betrügerisch, wie er in Europa bereits in der römischen Schriftkultur verbreitet war. Pörtner hat dies 2009 in der Vorlesung „Von Ise zu Nise. Die literarische Parodie in Japan“ unter dem Begriff der „Parodie“ zusammengefasst, in der sich der Respekt (oder das Missfallen) gegenüber kopierten oder manipulierten Werken und deren Verfassern ausdrückt.

Zeami und sein Vater schufen das Sarugaku der Yūzaki- und späteren Kanze-Truppe nicht nur, indem sie sich die Darstellungstechniken anderer Truppen und Bühnenkünste zu eigen machten, und nicht, indem sie neue schufen<sup>120</sup>, sie schrieben auch mehrere Stücke – jeweils häufig auf der Grundlage von anderen Truppen gespielter Stücke. Neuschöpfungen dieser Zeit waren keine Neuheiten im Wortsinne, sondern Bearbeitungen älterer, bereits vorhandener Stoffe<sup>121</sup>. Mehr als einmal weist Zeami in seinen Schriften darauf hin, dass das Yamato-Sarugaku sich beständig wandeln und anpassen müsse, wenn es überleben wolle. Vollkommen neue Stücke jedoch hatten schon wenige Jahre nach Zeami kaum Chancen, Eingang in das Repertoire zu finden – und mit zunehmender zeitlicher Entfernung und der Berufung der Truppen auf eine mythische Vergangenheit schwanden diese immer mehr<sup>122</sup>. Seine unmittelbaren Nachfolger und Zeitgenossen schrieben zunächst nichts Neues, sondern begnügten sich damit, das Sarugaku philosophisch (Zenchiku) und musikalisch (On’ami) fortzuentwickeln. Nachdem sich die Stellung bei Hof unter Kanze On’ami gefestigt hatte, bemühten die Spieler der pri-

---

<sup>117</sup> BRANDON 1989 42.

<sup>118</sup> Vgl. BROWN 2001 17.

<sup>119</sup> Dem gegenüber schreiben INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 100 davon, dass nach Kanze On’ami und Kanze Nobumitsu keine ursprünglichen Nō-Stücke („original Noh texts“) mehr geschrieben worden seien.

<sup>120</sup> Vgl. HARE 1997 127. Dies bestätigt RIMER 1997 183, indem er die Notwendigkeit von Kunst unterstreicht, sich der Gegenwart zu stellen und zu wandeln.

<sup>121</sup> Vgl. BROWN 2001 17.

<sup>122</sup> Vgl. EMMERT 1997 21.

vilegierten Truppen sich, nicht allzu experimentierfreudig zu werden, um nicht den guten Willen ihres Publikums am Hof, in den Städten und auf dem Land zu verspielen<sup>123</sup>. Zeami selbst hatte bereits darauf hingewiesen, dass es vor allem notwendig sei, spielerisch flexibel zu bleiben und sich den jeweiligen Zuschauern anzupassen, um deren Gunst nicht zu verlieren – von neuen Stoffen schreibt er in diesem Zusammenhang nicht<sup>124</sup>. Aus dieser besonderen Lage ergab sich die Schöpfung eines großen Variantenreichtums bestehender Stücke, auf den ich bereits eingegangen bin.

Für das Kyōgen besitzt das hier Geschriebene in noch stärkerem Maße Geltung. Lange Zeit existierten keine schriftlichen Fassungen der Stücke, sie wurden aus dem Stegreif in der Form von Szenarien gespielt und jeweils unmittelbar anhand der Reaktionen an den Geschmack der Zuschauer angepasst<sup>125</sup>. Seine Wirkung erzielte diese Theaterform aus der Verbindung von Worten und ihrer unerwarteten Verdrehung, wie der Name schon anzeigt<sup>126</sup>. Zwar gilt ein Mann namens Genei (1269–1350) als der Erste, der Kyōgen schriftlich festhielt. Manche der noch heute gespielten Stücke sollen sogar aus seiner Feder stammen. Wahrscheinlicher ist bei der Betrachtung von Quellen und der lang andauernden mündlichen Tradierung aber, dass lediglich Szenario-Ideen von ihm stammen<sup>127</sup>. Diese wurden bis in das 17. Jahrhundert überliefert, angereichert und vergessen, bis Ōkura Toraaki sie 1647 im „Toraakibon“ aufschrieb<sup>128</sup>.

Oda schreibt heute Produzenten und Regisseuren von außerhalb des Nō die besten Chancen zu, das Nō zu „erneuern“<sup>129</sup>. Daraus lässt sich schließen, dass auch sie nicht die Schöpfung neuer Stücke, sondern die Erschließung aller Bedeutungsebenen der alten im Sinn hat. Dabei sind die Stücke des Kanons mitunter nicht sonderlich anspruchsvoll, manche handwerklich von eher geringem Wert<sup>130</sup>. Vielleicht bedarf es in deren Fall keines Regisseurs, sondern eines Dichters, der ihnen Tiefe und Bedeutung verleiht – ganz so, wie es in den Jahrhunderten zuvor schon geschehen ist.

### 9.3 MODERNE INSZENIERUNGEN MIT NŌ UND KYŌGEN

Ob ein beliebiger Spieler sich an der Produktion eines nicht zu dem Schulkanon gehörigen Stückes beteiligen darf, entscheidet das Oberhaupt der jeweiligen Schule. Dabei ist unerheblich, ob es sich um ein Werk mit Elementen aus Nō oder Kyōgen, Fukkyoku Nō oder Fukkyoku Kyōgen, Kabuki, Shingeki oder anderes Theater handelt, die Zustimmung des Oberhauptes bleibt unerlässlich, will der Spieler Konsequenzen für seine Karriere vermeiden. Ob es sich bei dem Stück um

---

<sup>123</sup> Vgl. RAZ 1983 116.

<sup>124</sup> Vgl. BENL 1953 69, RIMER/YAMAZAKI 1984 39–40.

<sup>125</sup> Vgl. HARRIS 2006 51–52, HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 35–40, SCHOLZ-CIONCA 1998 (Habil. München 1996) 21.

<sup>126</sup> Vgl. u. a. SAKABA-BERBERICH 1989 32.

<sup>127</sup> Vgl. HARRIS 2006 49.

<sup>128</sup> SCHOLZ-CIONCA 1998 (Habil. München 1996) 107ff.

<sup>129</sup> Vgl. ODA 2009 146.

<sup>130</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 137.



ein (Shinsaku) Nō oder (Shinsaku) Kyōgen handeln kann oder nicht, befindet der Nōgaku Kyōkai, in dem sämtliche professionellen Spieler sich organisiert haben, der jedoch de facto von den Oberhäuptern der Schulen gelenkt wird. Diese haben darüber hinaus eigene, dem Verbund nicht angeschlossene Gremien gebildet. Da jeder Entschluss des Nōgaku Kyōkai einen Konsens der Gemeinschaft aller professionellen Spieler repräsentiert, besitzt er absolut bindende Gültigkeit für seine Mitglieder und diesen assoziierte Personen wie deren Schüler. Zwar ist es grundsätzlich möglich, an einer Produktion mitzuwirken oder sich künstlerisch an ihr zu beteiligen, wenn der Verbund seine Zustimmung verweigert hat, bei ihr handelt es sich dann jedoch nicht um ein anerkanntes (Shinsaku) Nō oder (Shinsaku) Kyōgen – mit allen möglichen Folgen für die Spieler, zu denen auch der Schulausschluss oder -austritt gehört.

### **9.3.1 Betrachteter Zeitraum**

„Modern“ sind Inszenierungen, die in der japanischen Moderne gespielt wurden: nach der Meiji-Restauration und der Öffnung für Technologien und Ideen der westlichen Welt, Nordamerikas und Europas. Dies umfasst demzufolge den Zeitraum ab 1868 und der Einfachheit halber auch die ungenau mit Postmoderne und Postpostmoderne bezeichnete Zeit bis zum heutigen Tag. Zwar fanden erste Kontakte zwischen der japanischen und auswärtigen Zivilisationen bereits früher statt, seit 1853 war das Land gezwungen worden, sich nach dem Abschluss für wirtschaftliche Beziehungen zunächst mit den Vereinigten Staaten und schließlich anderen Industriestaaten zu öffnen, von einer geistigen Öffnung kann aber erst nach der Meiji-Restauration gesprochen werden. Mit dieser setzte sich in der politischen, militärischen und wirtschaftlichen Elite die Einsicht durch, dass Japan sich nur in der Welt behaupten und die Ungleichen Verträge (siehe 3.1.1 38, Fn. 14, 2. Abs.) revidieren könne, wenn es sich technologisch an den Westen annähern und ideologisch zumindest mit ihm befassen würde. Dadurch kamen auch die edozeitlich-japanische sowie die westlichen Kulturen miteinander in Berührung, was sich nach einigen Jahren positiv auf die kreative Entwicklung des Theaters auswirkte. Mit dieser und mit den Einflüssen westlichen Theaters auf die Schwesterkünste Nō und Kyōgen werden sich 9.3.1 bis 9.3.5 hauptsächlich befassen.

### **9.3.2 Merkmale moderner Inszenierungen von Nō und Kyōgen**

Moderne Inszenierungen von Nō/Kyōgen besitzen meist nur wenige Gemeinsamkeiten. Sie umfassen traditionelle, neu geschriebene und wiederbelebte Stücke. Häufig genug ist unklar, ob eine bestimmte Inszenierung hinzuzuzählen ist oder nicht – und allein die Entscheidung des Nōgaku Kyōkai oder eines Oberhauptes einer Schule reicht nicht aus, um diese Frage abschließend zu beantworten. Ebenso wenig kann das persönliche Empfinden eines Betrachters den Ausschlag geben, auch wenn es letztlich der Zuschauer ist, der darüber befindet, ob eine moderne Inszenierung von ihm auch als solche wahrgenommen wird. Aus den Kapiteln 5 bis 8 lassen sich folgende allgemeine Rahmenbedingungen für (moderne) Nō/Kyōgen ableiten (Eingrenzung I):

Von einer (modernen) Inszenierung von Nō/Kyōgen muss **bekannt** sein, dass sie als solche **gedacht** ist und von **geeignetem Personal** an einem **geeigneten Spielort** mit **geeigneter Ausstattung** inszeniert werden – sonst droht sie, vom Publikum abgelehnt zu werden.

Eingrenzung I ist jedoch nicht konkret genug: Personal, Spielort und Ausstattung müssen jeweils so gewählt sein, dass das Publikum in ihnen noch Nō/Kyōgen erkennt. Experimente auf der Bühne haben dabei gezeigt, dass durchaus das ganze Orchester, Kostüme, Masken oder auch die Bühne und ihr Aufbau dramatisch verändert werden können, ohne dass das Ergebnis zwingend nicht mehr Nō/Kyōgen sein kann. Entscheidend für den Zuschauer (und sein Urteil) scheint die „Essenz“ von Nō/Kyōgen zu sein, über die verschiedentlich, aber noch immer nicht abschließend geschrieben (und gesprochen) wurde. Möglicherweise versteht jeder Theaterbesucher darunter etwas anderes, was die Diskussion ad absurdum führen würde. Bezug nehmend auf die Studien von Oda möchte ich daher Eingrenzung I umformulieren (Eingrenzung II):

Moderne Inszenierungen von Nō/Kyōgen zeichnen sich dadurch aus, dass sie

- a) **für Nō/Kyōgen geschrieben, choreographiert und komponiert**<sup>131</sup> und
- b) **von Nō/Kyōgen-Spielern**
- c) mit ihren **spezifischen Schauspieltechniken aufgeführt** werden<sup>132</sup>.

Eingrenzung I und Eingrenzung II schließen neben kanonischen auch moderne Stücke mit ein, über deren Zugehörigkeit zum Kanon noch nicht abschließend befunden wurde oder von denen fraglich ist, ob sie hinzugerechnet werden können oder nicht. Eingrenzung II eignet sich jedoch insgesamt besser für die Zuordnung zu Nō/Kyōgen, weil sie dem Entstehungsprozess eines Stückes, seinem Text, seiner Choreographie und seinem Rhythmus mehr Gewicht beimisst als der Inszenierung. Diese kann, wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt, auch in kanonischen Stücken von der Regel abweichen. Pronko hat mit Studenten Kabuki inszeniert, indem er nachahmen ließ, was diese hörten und sahen<sup>133</sup>. Das Ergebnis war modernes Theater, aber kein Kabuki. Künstler schaffen absichtsvoll, nicht zufällig, und ein Dramatiker, der ein Shingeki-Stück schreibt, tut dies, indem er dessen Inszenierung imaginiert, einer, der für Nō oder Kyōgen schreibt, indem er sich dessen spezifische Bühne, Bewegungen oder andere Merkmale, mit denen er es verbindet, ins Gedächtnis ruft. Ebenso bewegt sich und singt ein Schauspieler, der die Schauspieltechniken von Nō oder Kyōgen gelernt hat, anders als einer, der sie für einen bestimmten Anlass einer Aufzeichnung nachempfindet. Bei der (rein akademischen) Bestimmung, ob es sich bei einer modernen Inszenierung um Nō/Kyōgen oder Shingeki (oder Angura) handelt, muss jedoch auch die innere Befindlichkeit des Schauspielers berücksichtigt werden. Wenn er annimmt, er

---

<sup>131</sup> SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 215 hingegen schreiben, jeder beliebige Text könne mit Nō-Techniken inszeniert und daher als Nō aufgeführt werden. Das halte ich für unmöglich. Zwar kann jeder beliebige Text mit Nō-Techniken inszeniert werden, aber dadurch wird aus der Inszenierung kein Nō, nur eine ähnliche Theaterform, wie bei „Agamemnon“ von Kanze Hisao geschehen, vgl. NAGAO 1997 119.

<sup>132</sup> Vgl. ODA 2008 99, noch nicht so spezifisch SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 212. Spielort und Ausstattung sind in diesem Punkt enthalten, denn beide müssen mit den Schauspieltechniken kompatibel sein.

<sup>133</sup> Vgl. PRONKO 1968.

spiele Nō/Kyōgen, wird er sich anders, gemessener bewegen, als wenn er es nicht tut<sup>134</sup>.

Spätere Neuinszenierungen mit Schauspielern anderer TheaterGattungen beziehe ich nicht in die Bewertung mit ein. Für die Bestimmung, ob es sich um Nō/Kyōgen handelt oder nicht, zählen nur die ursprünglichen Bedingungen für das Verfassen des Textes, das Choreographieren und Komponieren sowie für die Inszenierung. Wenn zum Beispiel eines der Super-Kyōgen Umehara Takeshis von Shingeki-Spielern oder eines der Gendai Nō Mishima Yukios von Nō-Spielern aufgeführt werden sollte, ändert sich an ihrer Einordnung nichts. Super-Kyōgen bleiben in ihrer Anlage Shinsaku Kyōgen, Mishimas Stücke sind für die Shingeki-Bühne und für Shingeki-Schauspieler gedacht und geschrieben. Neufassungen müssen allerdings auch neu bewertet werden. Schreiben besagte Nō-Spieler beispielsweise eines der Gendai Nō um, so dass sie es mit Nō-Schauspieltechniken als Nō aufführen können, haben sie nach Eingrenzung II modernes Nō geschaffen. Ganz gewiss keine modernen Inszenierungen von Nō/Kyōgen, aber bisweilen als solche gehandelt, sind die von Okamoto Akira, die durch diese Bedingungen ebenfalls ausgeschlossen werden<sup>135</sup>.

Bereits oben habe ich darauf hingewiesen, dass diese Einschränkungen sich an der später noch genauer erläuterten „Definition“ von **Shinsaku Nō/Kyōgen** durch Oda orientieren – der sie selbst aus unerklärlichen Gründen jedoch nicht folgt, indem sie unter anderem Mishima Yukios Gendai Nō als Shinsaku Nō bewertet, obgleich sich der Autor selbst zu Lebzeiten dagegen ausgesprochen und sie als Shingeki-Stücke bezeichnet hat. Mit ihrer Bewertung hebt sie jedoch den Richtliniencharakter hervor, den die Bedingungen a bis c haben. Diese „Definition“ ist daher **rein akademisch**. Sie spielt bei der Festlegung, ob es sich bei einem Stück um Shinsaku oder Fukkyoku handelt oder nicht, für Spieler, für die Schuloberhäupter und das Publikum keine Rolle. Bei meinen Eingrenzungen I und II handelt es sich um eine akademische Notwendigkeit, um über dieses Thema schreiben und es gegen andere moderne Inszenierungen mit Elementen aus Nō/Kyōgen und Spielern dieser Gattungen abgrenzen zu können. Broschüren, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, Spieler und Kritiker mögen bisweilen absurde eigene Definitionen anbieten, diese werden hier jedoch nicht beachtet, solange sie keinen Eingang in die wissenschaftliche Debatte gefunden haben. Während in der Theorie klare Grenzen gezogen werden können, fällt dies in der Praxis nämlich schwer und je nach Einzelfall kann das Urteil darüber, ob ein Shinsaku und damit eine moderne Inszenierung traditionellen Theaters vorliegt oder nicht, anders ausfallen. Beispielsweise könnte Bedingung b) nicht erfüllt sein, weil sich nicht genügend professionelle Spieler bereit erklären, das Stück zu inszenieren. Theoretisch (und praktisch) handelt es sich damit nicht mehr um Nō/Kyōgen, könnte aber durchaus noch als solches wahrgenommen werden, sowohl aus der Sicht der Schauspieler als auch der des Publikums. Spielt während einer Inszenierung Pop-Musik oder ähnelt die Choreographie aus traditionellen Stücken bekannten Tänzen zu wenig, ist es hingegen durchaus möglich, dass, obwohl sämtliche Bedingungen erfüllt sind, weder Schauspieler noch Zuschauer in ihr Nō/Kyōgen erkennen wollen. Bedingung

<sup>134</sup> Vgl. KOMINZ 1988 202.

<sup>135</sup> Mehr zu Okamoto Akira und seiner Gruppe Ren'niku Kōbo findet sich auf 9.3.3 298–299 oder aber auf deren japanischsprachiger Homepage: <http://www.renniku.com/>.

a) beschreibt lediglich eine Absichtserklärung. Offenbar muss beispielsweise die von Kasai Ken'ichi inszenierte Fassung von „Shiranui“ [95], das Scholz-Cionca und Oda als Shinsaku bezeichnen, eher dem Shingeki zugerechnet werden. Später führten Nō-Spieler sie nahezu unverändert auf<sup>136</sup>. Eine Definition wie meine kann einer solchen Situation nicht gerecht werden. Persönlich schätze ich, dass „Shiranui“ [95] kein Shinsaku Nō ist, denn die Abweichungen von der Tradition scheinen recht groß zu sein, aber es gestaltet sich schwierig, dies ohne Videoaufzeichnung zu überprüfen. Inwiefern das Stück den Künsten gerecht und als solches von Zuschauern (an)erkannt wird, ist von der Abweichung von der von diesen bestimmten Norm abhängig – und diese zu erfassen, ist bislang noch nicht eindeutig gelungen, so dass Erfolg und Misserfolg eines Shinsaku nach wie vor nur schwer absehbar sind. Generell zieht das Publikum eine recht scharfe und persönliche Grenze zwischen Nō und Nicht-Nō. Emmert schreibt hierzu: „In fact the conservative view seems to prevail, that *nō* can only be a performance of a play from the traditional repertory done in the traditional manner.“<sup>137</sup> Diese Feststellung besitzt gleichermaßen für das Kyōgen Geltung. Hier wie im Nō ist jedoch die Anerkennung, mit der Spieler für ihr Engagement in Shinsaku bedacht werden, abhängig von deren Rückhalt in der Schule oder im Nōgaku Kyōkai. Das Publikum orientiert sich bei seiner Deutung des Bühnengeschehens nicht an einer von Gelehrten gegebenen Definition von Nō und Kyōgen, sondern an der persönlichen Einschätzung dessen, was der Einzelne bislang gesehen, gehört oder über die Kunst in Erfahrung gebracht hat, sei es durch den Kontakt mit seinem Lehrer, anderen Schülern oder aber über die Medien – und diese Einschätzung wandelt sich darüber hinaus ein Leben lang. Daher kann die Frage, ob ein Stück Nō/Kyōgen ist oder als solches angenommen werden wird, mangels einer Definition dessen, was erwartet werden darf, nicht einmal von jedem Beteiligten für sich abschließend beantwortet werden. Moderne Inszenierungen bewegen sich in einem Freiraum, in dem die Schuloberhäupter nur allgemein negativ bestimmen, welche Elemente auszuschließen sind, jedoch nicht positiv, welche sie anzuerkennen bereit wären.

Ebenfalls von den genannten Bedingungen erfasst werden allgemein traditionelle Stücke aus dem Kanon, denen hier jedoch nur wenig Raum gewidmet werden kann. Abgesehen von ihrer schlechten Dokumentation (kaum Aufzeichnungen, kaum Anmerkungen über Veränderungen gegenüber vorangegangenen Aufführungen, Totschweigen von gravierenden Fehlern, die den Verlauf eines Stückes erheblich geändert haben und mehr) orientieren sie sich in der Regel an der von der jeweiligen Schule gelehrtten Vorlage. Sie wären andernfalls nicht zugelassen worden, zumal ein nicht geringer Anteil der in den fraglichen Zeitraum fallenden Stücke und Programme von den Schulaufführungen gebildet werden. Spieler treten in diesen mit dem Ziel auf, innerhalb der Schule aufzusteigen oder Erlerntes möglichst genau zu reproduzieren. Sie werden also danach bewertet, wie gut und nahe sie Formen nachahmen, die ihnen beigebracht wurden. Unter diesen Umständen nimmt ein Spieler oder angehender Spieler keine Änderungen an einem kanonischen Stück vor, ohne seine Karriere zu riskieren.

<sup>136</sup> Vgl. KASAI Kenichi: New plays (*shinsaku nō*) as an engine of renewal. From the experiments of *Mei no kai* to the staging of *Shiranui*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsg.): *Nō Theatre Transversal*, München 2008, 86–91 90.

<sup>137</sup> EMMERT 1997 23.

Moderne Inszenierungen außerhalb des bestehenden Repertoires sind für gewöhnlich Gemeinschaftsarbeiten von in Gruppen zusammengeschlossenen Spielern, Forschern, Theater- und Filmschaffenden sowie Handwerkern verschiedener Couleur, mal offener für andere Künste, mal weniger offen. Es handelt sich jedoch stets um Kollaborationen von zwei oder mehr Hauptspielern, hin und wieder auch aus verschiedenen Schulen, meist jedoch von Verwandten<sup>138</sup>. Seit den 1980er Jahren schließen diese sich in Gruppen oder Vereinen nur zu dem Zweck zusammen, Shinsaku (oder Fukkyoku) zu inszenieren<sup>139</sup>. Nicht selten stoßen auch Laien wie Umehara Takeshi oder Takechi Tetsuji hinzu, um sich an den Produktionen zu beteiligen, mitunter sogar ausländische Einrichtungen wie die Königliche Akademie in London, an der Stücke Izumi Motoyas aufgeführt wurden. Abhängig von Zeit, Umständen und Personenkreis waren und sind die Zielsetzungen der Partizipierenden unterschiedlich und werden in den folgenden Unterkapiteln dargelegt werden.

Die zeitliche Entwicklung wird der Übersichtlichkeit halber in sechs Phasen aufgeteilt, beginnend mit einigen einleitenden Worten zu der Situation vor Meiji („Phase 0“):

- (1) In einer ersten Phase wird die Dramatik **bis an das Ende des 19. Jahrhunderts** behandelt werden, von der Restauration bis in die Mitte der 1890er Jahre, in denen das Nōgaku in der neuen japanischen Elite Förderer und ein an dem Fortbestand seiner Kunst interessiertes Publikum fand. Zu dieser Zeit begann sich außerdem abzuzeichnen, was Schauspieler und Funktionäre des Meiji-Reiches insgeheim bereits befürchtet hatten, nämlich dass das Nōgaku, anders als das Kabuki, sich nicht aus eigener Kraft würde erhalten können.
- (2) In einer zweiten Phase **bis 1945** biedernte sich das Nōgaku nicht nur an die Oberschicht, sondern insbesondere an das Kaiserhaus und später die Militärdiktatur an. Dies äußerte sich in Kaiser, Krieg und das Japanertum glorifizierenden Stücken und Inszenierungen, mit denen die Schauspieler letztlich eine Strategie der Schulen und Truppen der mittleren und späten Edo-Zeit aufgriffen: ihr Publikum in seinem Selbstverständnis zu bestätigen, ihm einen gefälligen Spiegel vorzuhalten, um sich dessen Unterstützung zu versichern. Diese Phase fand mit der Niederlage im Asiatisch-Pazifischen Krieg ein Ende, wirkte jedoch noch einige Jahre nach.
- (3) Die **Nachkriegsjahre bis in die 1970er** brachten unerhörte Experimente mit Bühne, Dramaturgie, Besetzung und anderen Elementen beider Künste hervor. Ab den 1950ern begann das Kyōgen sich zu emanzipieren und das Nō an Beliebtheit zu überflügeln. Herausragende Spieler wie Kanze Hisao und Kanze/Gotō Hideo im Nō, Nomura Mansaku II. und Shigeyama Sennojō II. im Kyōgen erlangten nationale und internationale Bekanntheit und prägten das Bild eines sich der Welt öffnenden japanischen Theaters, ohne ihre Herkunft in den traditionellen Künsten dabei jedoch je ganz aufzugeben. In dieser Phase entstanden die letzten modernen Mythen von Nō und Kyōgen, die die westliche Forschung bis heute dominieren.

---

<sup>138</sup> Vgl. u. a. ODA 2009 136.

<sup>139</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 214.

- (4) Einer Zeit des Aufbruchs in den 1970ern folgte eine **Zeit der Verlangsamung bis Mitte der 1980er Jahre**, in der es auch um die Progressiven der Nachkriegsjahre wieder ruhiger wurde. Kanze Hisao starb 1978 und sein Bruder Hideo übernahm die Kanze Tetsunojō-Linie. Offenbar erlahmte sein Experimentierwillen – oder als Iemoto konnte er sich Neuerungen gegenüber nicht mehr so aufgeschlossen zeigen wie zuvor<sup>140</sup>. Auch andere Spieler besannen sich auf ihre Herkunft, nachdem sie jahrelang den Blick vor allem auf das Ausland gerichtet hatten. Zunächst schien die Frage nach dem Verhältnis zwischen japanischem traditionellen und den Theaterformen der Welt mehr oder weniger geklärt. Nō und Kyōgen kehrten in sich, wurden langsamer, bedächtiger, beschäftigten sich nun mehr mit der Vergangenheit. Die Künstler arbeiteten daran, ihre Erfahrungen auf der traditionellen Bühne umzusetzen, ohne Neues zu schaffen. Die Darsteller des Kyōgen bewahrten sich dabei mehr Spontaneität und Lebendigkeit, während die Langsamkeit im Nō in diesen Jahren beinahe lähmend wirkte.
- (5) Das änderte sich mit dem Interesse an Fukkyoku, das **Mitte der 1980er Jahre bis Mitte der 1990er Jahre** die Experimente in Nō und Kyōgen prägte. Anhand von Quellentexten inszenierten meist gemischte Gruppen aus Forschern und Spielern verschiedener Schulen aus dem Repertoire verschwundene Stücke und Varianten neu.
- (6) **Mitte der 1990er Jahre** reüssierte nicht nur der Begriff Shinsaku<sup>141</sup>, es fanden sich zunehmend mehr Autoren, die für beide Künste neue Stücke schrieben, manche ältere wurden neu entdeckt. Anders als in den Phasen 4 und 5 gelangten diese jedoch zur Aufführung. Vor allem Spieler, die bereits in Phase 5 aktiv gewesen waren, brachten sie gemeinsam mit einem oder mehreren Produzenten auf die Bühne, häufig in einem eher gemessenen und weniger experimentellen Stil. Auftragsarbeiten verdrängen in dieser Phase weitestgehend die freie Textproduktion, im Gegensatz zu den Stücken, die in den Jahren zuvor meist von Liebhabern geschrieben worden waren. Phase 6 befindet sich häufig im Fokus der Forschung, wenngleich sie nur einen Bruchteil der modernen japanischen Textproduktion und Neuinszenierungen für Nō und Kyōgen ausmacht.

9.3 wird sich in der Hauptsache lediglich mit den postmodernen Inszenierungen ab den 1950er Jahren beschäftigen können – zu denen bislang das meiste Material zur Verfügung steht. Zumindest von Seiten der Forschung scheint sich eine Erneuerung des Nō/Kyōgen nur von außen vollziehen zu können, nicht aus der Tradition heraus<sup>142</sup>. Das bedeutet, Künstler und Kreative, die nicht den Schulen angehören, müssen von Mitgliedern des Nōgaku Kyōkai angeworben und in die Produktion neuer Stücke eingebunden werden. Diese wiederum finden ihren Weg in das Repertoire einzelner daran mehr oder minder intensiv beteiligter

<sup>140</sup> Zu dieser Frage äußere ich mich auf 11.1.6 479 im Zusammenhang mit Uda Michishige und dem INI (International Noh Institut) in Mailand: <http://internationalnohinstitut.wordpress.com/> und <http://www.noh-udaka.com/en/>.

<sup>141</sup> Näheres in den folgenden Kapiteln oder aber bei ODA 2008, DIES. 2009.

<sup>142</sup> Vgl. ODA 2009 136. Zwar stellt Oda heraus, dass Erneuerung von innen her möglich sei, schränkt dies aber sogleich wieder ein. Fruchtbarer sei ein Einwirken von außen. Hierzu a. RATH 2004 250.

Spieler und schlussendlich den Kanon der Schule – in der Theorie. Letzteres geschieht in der Praxis äußerst selten. Die meisten der 300 neu geschriebenen Stücke des 20./21. Jahrhunderts sind derzeit nicht kanonisch und werden es wohl nie sein<sup>143</sup>. Bei manchen haben Künstler oder Produzenten eine Aufnahme in den Kanon gar nicht beabsichtigt, wie bei den Super-Kyōgen Umehara Takeshis, der selbst die Rechte an ihnen hält und nicht daran denkt, sie einer der Schulen zu überschreiben oder auch nur zu verkaufen – nicht dass trotz großer Erfolge von deren Seite ein Interesse daran bekundet worden wäre. Erfahrungen aus den Inszenierungen dieser neuen Stücke (zu denen Fukkyoku meist nicht gezählt werden), aus Auslandstourneen, Seminaren und Workshops auf der ganzen Welt (und im eigenen Land), dem Kontakt der Künstler verschiedener Theaterrichtungen in Japan, politische und gesellschaftliche Umstände und die Persönlichkeiten der Spieler selbst haben bis heute die Inszenierungen von Nō/Kyōgen mehr und minder stark geprägt<sup>144</sup>. Bevor ich mich in 9.3.4 den Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen und deren Form zuwenden werde, möchte ich in 9.3.3 jedoch lediglich von Nō und Kyōgen inspirierte Künstler anführen, deren Inszenierungen häufig mit Shinsaku Nō oder Shinsaku Kyōgen verwechselt werden, um aufzuzeigen, wie diese Fehlwahrnehmungen vermieden werden können. Anschließend werde ich mich wie angekündigt mit den neuen Stücken in Nō und Kyōgen in den Phasen 0 bis 6 befassen.

### 9.3.3 Von Nō und Kyōgen inspirierte Künstler inszenieren neues japanisches Theater

Seit dem Ende der Edo-Zeit versuchten sich zahlreiche Darsteller traditioneller Bühnenkünste auch in anderen Bereichen<sup>145</sup>. Ihre Zahl hat nach 1945 noch zugenommen, nachdem der Druck durch die Tradition spürbar abgenommen hatte. Seither sind ihre Verdienste in der internationalen Gemeinschaft der Theater-schaffenden anerkannter geworden und das Interesse nicht-japanischer Künstler und Produzenten an Nō/Kyōgen reicht über den traditionellen Rahmen hinaus.

---

<sup>143</sup> EMMERT 1997 33, Fn. 5 verweist auf den Forscher Nishino Haruo, der in der Zeitschrift „Nōgaku Zenshō“ eine Liste der Shinsaku Nō seit der Meiji-Restauration (bis in seine Gegenwart) veröffentlicht haben soll. Zu den Kriterien, nach denen er dabei vorgegangen ist, schreibt Emmert nichts. SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 209 hingegen verweisen auf NISHINO Haruo: Shinsaku Nō no hyakunen. Shinsaku Nō nenpyō 1904–2004, in: Nōgaku kenkyū kiyō 29, Tōkyō 2004 (k. Seitenangabe). Seine Liste umfasst neue Stücke der Jahre 1904 bis 2004.

<sup>144</sup> Vgl. BRANDON 1997 96. ODA 2009 136 ist von dem Gegenteil überzeugt: Voneinander abgeschlossen hätten die japanischen Theatergattungen sich so gut wie nicht beeinflusst (hierzu bspw. ORTOLANI 1995, RATH 2004). Ihrer Meinung nach bestünden sie nicht nur heute nebeneinander, ohne sich auf jeweils andere einzulassen, sondern seien in sich geschlossen geschaffen worden, wie bereits Matsumoto schreibt (s. 3.2.5 65, 10.2.1 366). Zahlreiche der in diesem Kapitel vorgestellten Künstler zeigen, dass sie sich irrt. Bei ihrer Einschätzung begeht sie den Fehler, von der heutigen Situation auf die Vergangenheit zurückzuschließen.

<sup>145</sup> Vgl. z. B. EMMERT 1997 22. Für die Kyōgen-Darsteller scheinen die Dramen Shakespeares besonders interessant zu sein, vgl. SCHOLZ-CIONCA 2005b 121.

Für die Entwicklung von Nō/Kyōgen sind diese Erfahrungen von Darstellern außerhalb ihres angestammten Handwerks von großer Bedeutung. Eine Gegenposition hierzu bezieht Gillespie<sup>146</sup>. Seiner Meinung nach beteiligen sich Spieler traditioneller Theaterkünste nicht mehr am Theater der Gegenwart: sie zeigen sich nur wenig selbstkritisch und neigen dazu zu erstarren sowie bereits Dagewesenes schlicht zu reproduzieren. Spieler aus Nō, Kyōgen und Kabuki können daher nur dann an der Entwicklung des japanischen Theaters teilhaben, wenn sie ihre Kunst hinter sich zurücklassen. Hierfür ein Beispiel ist Kanze Hideo (1927–2007), der von 1959 bis 1979 dem Nō den Rücken kehrte, um Shingeki zu spielen und so seinen ganz eigenen Schauspielstil zu finden. Erst nach dem Tod seines Bruders Hisao (1925–1978) nahm er das Nō und seine Familie ihn wieder auf. Bis 2007 war er der Iemoto des Kanze Tetsunojō-Zweiges. Ebenfalls positiv bewertet werden Erfahrungen jenseits eines traditionellen Zusammenhangs von Nomura Mansaku II. (\*1931)<sup>147</sup>. Während seiner Arbeit mit Takechi Tetsuji (1912–1988) habe er sehr viel über Charakteranalyse gelernt, ein Aspekt, dem im Kyōgen keine große Bedeutung beigemessen werde, so Mansaku II.

Doch nicht nur die Spieler aus Nō und Kyōgen profitieren von dem Kontakt mit Theaterschaffenden aus dem Ausland, Shingeki und Angura, auch diese gewinnen bei dem Austausch mit den traditionellen Künsten. Eine ganze Reihe von ihnen hat sich seit den 1960er Jahren zunehmend traditioneller Schauspiel- und Bühnentechniken bedient<sup>148</sup>. Bei den einen geschieht dies aus der Überzeugung, dass Nō und Kyōgen besondere Assoziationen mit der japanischen Kultur erwecke<sup>149</sup>, andere spielen mit der Stimmung traditioneller Kunst oder Künste, mit dem Eindruck, den der Körper auf der Bühne hinterlässt und der Eindringlichkeit seiner Präsenz. Während Spieler aus Nō und Kyōgen vor allem daran gelegen ist, ihre Kunst intensiver zu ergründen, zu erfahren, wo ihre Grenzen liegen und sie zu erweitern, zu entwickeln, bedienen sich die aus dem Shingeki oder Angura stammenden Schauspieler, Regisseure und Produzenten des Nō oder Kyōgen als je einer unter vielen Bühnenkünsten mit spezifischer Form, deren Aussagekraft ihnen in manchen Zusammenhängen als die beste erscheint. Auch sie ergründen diese andere Kunst, jedoch als Außenstehende, ebenso wie Spieler aus Nō und Kyōgen Shingeki und Angura als Außenstehende betrachten<sup>150</sup>. Von diesem Perspektivwechsel gehen neue Impulse für an der Produktion beteiligte und nicht beteiligte Spieler sowie die Zuschauer aus. Beschäftigt sich eine Person aus diesen Gruppen intensiver mit Nō oder Kyōgen, verändert sie sie ein Stück weit, vor allem in den Augen des Publikums, das das Gesehene je für sich bewertet und diskutiert. Damit wandelt sich nämlich unter anderem dessen Erwartungshaltung gegenüber anderen Vorstellungen.

---

<sup>146</sup> GILLESPIE, John K.: Moment(um) of Memory: Metapatterns in Japanese Theatre since the 1960s, in: JORTNER, David/MCDONALD, Keiko/WETMORE, Kevin J. Jr. (Hrsgg.): *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lanham u. a. 2006, 33–50.

<sup>147</sup> Vgl. NOMURA 1997 174–175.

<sup>148</sup> Bspw. Kara Jūrō, Suzuki Tadashi, Takechi Tetsuji, Terayama Shūji ... mehr ab Seite 289 (nachfolgend).

<sup>149</sup> Vgl. BRANDON 1985 72–73.

<sup>150</sup> Vgl. RIMER 1997 200.



Einige der Bekanntesten dieser Theaterschaffenden sollen hier kurz behandelt werden, um einen Einblick in die facettenreiche Welt des von Nō und Kyōgen beeinflussten Theaters zu geben. Dabei werde ich mich auf japanische Künstler beschränken<sup>151</sup>. Manche von ihnen haben ihr ganzes Werk auf ihren Erfahrungen mit dem Nō/Kyōgen begründet, andere diese genutzt wie andere Inspirationen auch, um ihrerseits einen bestimmten Eindruck bei ihrem jeweiligen Publikum zu erzeugen. Konkret befaße ich mich jeweils kurz mit Ōta Shōgo, Kara Jūrō, Takechi Tetsuji, Terayama Shūji und Kishida Rio, Suzuki Tadashi, der NOHO Group und Jonah Salz, Mishima Yukio, Kinoshita Junji, Betsuyaku Minoru und der Angura-Bewegung, Sakate Yōji, Nomura Mansai II., Ren'niku Kōbō/Okamoto Akira, Kanze Hideo und dem Osugi Musical Theater, in dieser Reihenfolge.

### Ōta Shōgo (1939–2000)

Ōta Shōgo inszenierte seit den 1970er Jahren Angura in Tōkyō. Zahlreiche Dramatiker dieser Zeit interessierten sich nicht mehr für das Nō, dessen Themen und Ästhetik ihnen alt und verbraucht erschienen. Ōta hingegen errichtete sein „Theater der Stille“ beinahe ausschließlich auf einer Begegnung mit dem Nō im Jahre 1977. Ursprünglich hatte er in „Komachi Fūden“<sup>152</sup> geplant, den Spielort und damit das Nō-Theater mit seiner Inszenierung zu entweihen, jedoch vertrug sich der Text, den er geschrieben hatte, nicht mit dem Aufbau der Bühne und Ōta strich ihn. Das Erlebnis der Stille beeindruckte ihn so sehr, dass er es, gemeinsam mit der Weite des leeren Raums, zu einem Element aller nachfolgenden Stücke machte<sup>153</sup>. Sein „Theater der Stille“ war spirituelles Theater ohne Worte, ohne Gesang und mit nur wenig musikalischer Untermalung<sup>154</sup>. Durch die Begegnung mit der Sprach- und nahezu alles beherrschenden Tonlosigkeit relativierte es die Bedeutung des Einzelnen in Raum und Ewigkeit. Ebenso wie ein Nō-Spieler, dem keine Mimik zur Verfügung steht, müssen die Schauspieler in Ōtas Stücken sich ausdrücken ohne zu sprechen – können also nicht kommunizieren, wie sie es gewöhnlich täten. Dadurch und durch den gewaltigen leeren Raum auf der Bühne verliert der Mensch an Größe und Individualität – obgleich nicht unbedingt viele Figuren zugleich auf der Bühne stehen. Die Stille und die Passivität des Zuschauers zwingen diesen dazu, genau hinzusehen und mitzudenken, sich vorzustellen, was auf der Bühne nicht gezeigt wird – oder nicht zu hören ist<sup>155</sup>. Die Bewusstwerdung der eigenen Nichtigkeit und Vergänglichkeit innerhalb der den Einzelnen umgebenden Gesellschaft soll es ihm schließlich ermöglichen, einen Blick aus der Ferne auf die Menschheit werfen zu können und neuen Lebenswillen zu schöpfen<sup>156</sup>. Ōtas bekannteste Inszenierungen umfassen den Stationen-Zyklus, be-

<sup>151</sup> Zu den meisten nicht-japanischen Theaterschaffenden des späten 19. und 20. Jahrhunderts schrieb ZUGSCHWERT 2007 (Diss. 2007).

<sup>152</sup> BRANDON 1985 76–78 liefert eine Beschreibung und Deutung des Stücks.

<sup>153</sup> Vgl. BOYD 2009 65.

<sup>154</sup> Genauer damit beschäftigt sich BOYD, Mari: *The Aesthetics of Quietude. Ōta Shōgo and the Theatre of Divestiture*, Tōkyō 2006. Ōta Shōgo auf der Seite des Japanese Performing Arts Resource Center: <http://www.glopac.org/jparc/?q=en/node/23029>.

<sup>155</sup> Neben ibid. zu diesem Punkt BRANDON 1985 76.

<sup>156</sup> Vgl. BOYD, Mari: *Experimente des Shōgekijō. Die 1970er und frühen 1980er Jahre*, in: HIRATA Eiichirō/LEHMANN, Hans-Thies (Hrsg.): *Theater in Japan (= Theater der Zeit. Recherchen 64)*, Berlin 2009, 62–71 65, 70.

stehend aus „Mizu no Eki“ („Station Wasser“), „Chi no Eki“ („Station Erde“) und „Kaze no Eki“ („Station Wind“), in denen zweifelsohne genau dieses Erlebnis von ihm verarbeitet wurde<sup>157</sup>.

### **Kara Jūrō (\*1940)**

Besonders zu Beginn seiner Karriere als Dramatiker, Produzent und Schauspieler von Angura-Dramen in den 1960er Jahren scheint Kara am traditionellen Theater und hier dem Nō interessiert gewesen zu sein<sup>158</sup>. Ebenso wie Kanze Hideo (1927–2007) war er Mitglied der Gruppe Seigei<sup>159</sup>, in der Shingeki- und Angura-Künstler gemeinsam spielten und inszenierten. Sein erstes Drama, das er für das Waseda Gekijō (Waseda-Theater) Suzuki Tadashis (\*1939) schrieb, war „Shōjo Kamen“ („Die Mädchenmaske“, 1969) und bediente sich aus Mishima Yukios (1925–1970) „Sotoba Komachi“ und dem Original-Nō desselben Namens. Mit ihm errang er den Kishida-Preis für neue Dramatik<sup>160</sup>.

### **Takechi Tetsuji (1912–1988)<sup>161</sup>**

Takechi Tetsuji erhob den Anspruch, Nō in die Moderne zu führen und wirkte mit namhaften Forschern und Darstellern aus beiden Künsten zusammen, um dieses Ziel zu erreichen, darunter die bis in die jüngere Gegenwart aktiven und beliebten Kyōgenkata Shigeyama Sennojō II. (1923–2010) und dessen Bruder Shigeyama Sensaku IV. (1919–2013) von der Shigeyama Sengorō-Zweigschule der Ōkura-Schule in Kyōto<sup>162</sup>. Beide blieben zeit ihres Lebens für Experimente offen, Letzterer stand noch im hohen Alter und mit nachlassendem Gedächtnis für Shinsaku Kyōgen auf der Bühne, zuletzt in der Rolle des Tottora in „Ōsama to Kyōryū“ [78], dem dritten Super-Kyōgen von Umehara Takeshi (\*1925). Takechis Produktionen gefielen dem Publikum jedoch nach anfänglichen Erfolgen nicht sonderlich. Sie entfernten sich zu weit von ihren Wurzeln im traditionellen Theater, um noch als solches erkannt zu werden und er war schließlich gezwungen aufzugeben. Weil die Kyōgen-Zweigschulen in Tōkyō kein Interesse daran gezeigt hatten, an seinen Inszenierungen mitzuwirken, war Takechi vor allem in der Kansai-Region aktiv, gemeinsam mit Spielern der Nomura- und der Shigeyama Sengorō-Familie. Dass er keine Kyōgen-Spieler aus Tōkyō fand, die an seinen Produktionen mitwirkten, hinderte Takechi übrigens nicht daran, in und für Tōkyō zu inszenieren. „Yūzuru“ [130] und „Higashi wa Higashi“ („Osten bleibt Osten“) gaben seine Ensembles im Shingeki-Theater Shinbashi Enbujō in Tōkyō. Nomura Mansaku II. (\*1931) und Nomura Mannojo IV. (später Manzō VII., \*1929/1930) erhielten von ihrem Vater, Nomura Manzō VI. (1898–1978), nur gemeinsam und zögernd die Erlaubnis, mit Takechi zusammenarbeiten zu dürfen – auch er hielt die Projekte für fragwürdig, ließ sie jedoch

---

<sup>157</sup> Vgl. BRANDON 1985 76.

<sup>158</sup> Vgl. DERS. 1997 164.

<sup>159</sup> Vgl. SHICHIRI 2009 45.

<sup>160</sup> Vgl. *ibid.* 53. Eine japanischsprachige Liste aller Preisträger findet sich unter: <http://www.hakusuisha.co.jp/kishida/list.php>.

<sup>161</sup> Sofern nicht anders ausgezeichnet, stammen diese Informationen aus dem Gespräch mit NOMURA 1997 173–176.

<sup>162</sup> Vgl. EMMERT 1997 22.

gewähren. 1955 inszenierte Takechi mit den Nomura-Brüdern, Shigeyama Sennojō II. und Katayama Hidetarō (nur bei Nomura, sonst Hirotarō, später Kurōemon IX. oder Yūsetsu, 1930–2015) „Yūzuru“ [130] von Kinoshita Junji. Mit Hidetarō (Hirotarō) hatte Takechi einen Nō-Darsteller der Katayama-Nebenlinie der Kanze-Schule gewonnen, den ältesten Sohn des Iemoto, die Kyōgen-Darsteller spielten hingegen in ihrem je eigenen Stil. Bislang hatte die ungeschriebene Regel gegolten, dass zwei oder mehr Kyōgen- oder Nō-Stile nicht gemeinsam auf derselben Bühne gespielt werden dürften – obgleich das Verbot aus der Edo-Zeit bereits kurz nach der Restauration aufgehoben worden war. Mansaku II. erklärte später, dieser Bruch mit der Tradition sei nur unter den Bedingungen der Aufführung möglich gewesen. Vor allem aus der Sicht der Darsteller habe es sich bei Takechis Produktion von „Yūzuru“ [130] eben nicht um Kyōgen, sondern um Shingeki gehandelt. Auch deshalb habe ihr Vater ihnen die Teilnahme gestattet.

Bei Takechis Stücken bleibt es bis heute schwierig zu bestimmen, ob es sich um Shinsaku handelt oder nicht. Seine Inszenierungen arbeiteten mit Spielern sowohl der traditionellen als auch der modernen Bühne, bemühten sich jedoch meist um einen Hauch von Tradition, ohne traditionelles Theater sein zu wollen. Meiner Definition entsprechend wären sie demnach und Mansakus II. obigen Kommentar berücksichtigend keine Shinsaku, sondern Shingeki. Andererseits werden sie von vielen Forschern als ein Signal des Aufbruchs für Nō/Kyōgen in eine Phase der Experimente und zumindest die früheren nicht selten als Shinsaku gewertet (siehe 9.3.4 „Takechi Tetsuji“). Faktisch bemühte Takechi sich aktiv darum, Spieler aus Nō und Kyōgen mit ihrer spezifischen Darstellungsweise für seine Projekte zu gewinnen und diese in seine Kollagen aus Elementen von modernen und traditionellen Theaterformen einzubinden. Mansaku II. schreibt beispielsweise noch von „Higashi wa Higashi“ („Osten bleibt Osten“) und „Tsuki ni Tsukareta, Piero“ („Der vom Mond gelangweilte Pierrot“), in denen er mit seinen Kyōgen-Techniken mitgewirkt habe. Dieser Umstand ist jedoch vielleicht weniger auf Takechi als auf Kanze Hisao (1925–1978) zurückzuführen, der an späteren Produktionen beteiligt war<sup>163</sup>. In der Bewertung der Zeitgenossen blieben sie meist Shingeki, auch wenn ihre Titel heute häufig fallen, wenn Beispiele für Shinsaku gesucht werden.

### **Terayama Shūji (1935–1983) und Kishida Rio (1946–2003)**

Terayama Shūji beschäftigte sich nur zu Beginn seiner Karriere mit dem Nō<sup>164</sup>. Eine seiner Mitarbeiterinnen, Kishida Rio<sup>165</sup>, schrieb gemeinsam mit ihm an „Shintokumaru“ („Der giftige Junge“, 1978), einer Bearbeitung des Nō „Yoroboshi“ [125]. Während dieses Stück sich noch sehr am Inhalt des Originals orientiert – in beiden Fällen zieht ein Junge, der von seinem Vater verstoßen wird, auf Wanderschaft aus – und Terayama diesbezüglich auch später keine allzu großen Risiken auf sich nahm, baute Kishida zwar auf der Struktur des Nō

<sup>163</sup> Vgl. NOMURA 1997 176.

<sup>164</sup> Vgl. BRANDON 1997 164.

<sup>165</sup> Der Dramatiker-Preis ist nicht nach ihr, sondern nach Kishida Kunio (1890–1954) benannt, einem japanischen Schriftsteller und Dramatiker. Mehr zu Kishida Rios Schaffensgeschichte findet sich hier: <http://threadhellhawaii.wordpress.com/about/>.

auf, änderte diese jedoch, sofern es für ihre Botschaft nützlich und sinnvoll erschien<sup>166</sup>. Terayama nutzte Eindrücke aus dem Nō, dessen Bühne und Techniken häufig, bei der Inszenierung von „A Study of the Possessed“ zum Beispiel, das Arnott 1966 besuchte und fälschlicherweise als „modernes“ Nō bezeichnete. Seine Bühne war weitgehend leer und beschränkte sich auf wenige Andeutungen, hatte jedoch nicht den Aufbau einer Nō-Bühne, keine Pfeiler und keinen Hashigakari, sondern den einer westlichen, wie sie auch im Shingeki verwendet werden. Anders als im Nō steht am Ende von „A Study of the Possessed“ eine konkrete Botschaft gegen Diskriminierung und Hass<sup>167</sup>. Terayama selbst bezeichnete seine Stücke nie als Nō.

### **Suzuki Tadashi (\*1939)**

Suzuki Tadashi inszenierte bevorzugt westliches Theater in japanischen Schauspielhäusern. Bei der Ausarbeitung seiner Techniken für die Schauspielerausbildung profitierte er von seinem Kontakt mit traditionellen Künstlern wie Kanze Hisao (1925–1978) und seinem Bruder Hideo (1927–2007), der 1959 sogar das Nō aufgab, um sein Glück als Shingeki-Schauspieler zu versuchen<sup>168</sup>. Beide Brüder spielten in Suzukis „The Trojan Women“ mit, einem Stück, in das sie zwar ihre Schauspieltechniken einbrachten, das jedoch definitiv kein Nō war<sup>169</sup>. „Higeki“ („The Tragedy. The Fall of the House of Atreus“)<sup>170</sup> hingegen nutzte Erfahrungen mit den großen, den Körper verbergenden Kostümen des Nō, um die Konturen der Schauspieler verschwinden zu lassen. Hin und wieder verharnten Spieler reglos an Orten auf der Bühne und nahmen nicht mehr am Geschehen teil, so wie der Waki und seine Seitenspieler oder Shite oder Tsure in bestimmten Szenen im Nō<sup>171</sup>. Suzuki erhob nie den Anspruch, traditionelles Theater zu produzieren, bediente sich jedoch der Techniken, die ihm seine Kontakte vermittelten oder die er sich bei Besuchen abschaute, und ließ sie in seine „Suzuki-Methode“ einfließen<sup>172</sup>.

### **NOHO Group (Jonah Salz)**

Die NOHO Group von Jonah Salz und Shigeyama Akira (\*1952) (gegr. 1981) arbeitete bei verschiedenen bilingualen Produktionen mit dem Kyōgen-Darsteller Maruishi Yasushi sowie dem Nō-Shite Matsui Akira (\*1946) von der Kita-Schule zusammen. Eine dieser Produktionen, anlässlich der die Gruppe gegründet worden war, war 1981 „At the Hawk’s Well“ von William Butler Yeats, das Matsui 1984 gemeinsam mit Richard Emmert an der University of Sydney reinszenierte<sup>173</sup>. Matsui hatte auch die Choreographie für den Falkentanz („Taka no Mai“) geschrieben,

<sup>166</sup> Vgl. HIRATA 2009b 154–155.

<sup>167</sup> Vgl. ARNOTT 1969 266–267.

<sup>168</sup> Vgl. KANZE 1971 189r.-190l.

<sup>169</sup> Vgl. insges. bis hierher EMMERT 1997 22.

<sup>170</sup> Zu der Frage, weshalb griechische Tragödien für Regisseure wie Suzuki so interessant gewesen sind, schreibt FISCHER-LICHTE, Erika: Aufführungen griechischer Tragödien, in: HIRATA Eiichirō/LEHMANN, Hans-Thies (Hrsg.): Theater in Japan (= Theater der Zeit. Recherchen 64), Berlin 2009, 205–216.

<sup>171</sup> Vgl. BRANDON 1985 74.

<sup>172</sup> Genauer nachzulesen bei SUZUKI Tadashi (üb. Thomas Rimer): The way of acting. The theatre writings of Tadashi Suzuki, New York 1986.

<sup>173</sup> Vgl. EMMERT 1997 22–23.

Emmert zeichnete für die Komposition der Musik verantwortlich<sup>174</sup>. Die NOHO Group betrachtet sich als Nō-/Kyōgen-Spielgruppe, beschäftigt sich jedoch hauptsächlich mit den Stücken Samuel Becketts und anderen englischsprachigen Autoren, die sie in verschiedenen Adaptionen auf die Nō-Bühne bringt.

### Mishima Yukio (1925–1970)

Mishima gehörte zu den jungen Dramatikern, die sich der Bedeutung des Nō als historisches Theater bewusst waren, seine Zeit jedoch als vergangen betrachteten. Er bediente sich der Themen einiger Nō-Stücke, weil er die Stoffe selbst für zeitlos hielt, und übertrug sie, mehr oder weniger authentisch, in ein Format, das dem Shingeki, seiner Meinung nach das theatralische Medium der Gegenwart, angemessen war<sup>175</sup>. Diese Stücke wurden zwar als „Gendai Nō“ („Gegenwarts-Nō“ oder „Nō der Moderne“) angepriesen und Forscher wie Oda bezeichnen sie als Shinsaku Nō, aber Mishima selbst hat nie diesen Anspruch erhoben. Ganz im Gegenteil bestand er darauf, dass die Bezeichnung „Gendai Nō“ nichts als ein Werbegag gewesen sei. Seine Stücke waren Shingeki-Stücke, geschrieben für Shingeki-Schauspieler auf einer Shingeki-Bühne. Zwar inszenierte Takechi Tetsuji (1912–1988) „Aya no Tsuzumi“<sup>176</sup> („Die Damasttrommel“) 1955 mit Nō-Spielern und Nō-Orchester, aber die Sprechstücke, die ohne Gesang und Musik auskommen, können am besten von Schauspielern vermittelt werden, die mit der Darstellung einer psychologisch motivierten Charakterentwicklung vertraut sind<sup>177</sup>. Shingeki-Darsteller lernen eine Kunst, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus der Rezeption und Reinszenierung westlichen Theaters in Japan entstand<sup>178</sup>. Lange Zeit spielten sie nur in das Japanische übersetzte Dramatik aus der europäischen Theatergeschichte, Tschechow, Shakespeare und andere. Traditionelle Nō-Stücke hingegen sind keine Dramen. Sie können am ehesten mit einer theatralen Erzählung verglichen werden, in der Körper und Sangesstimme des Darstellers die Medien sind, die im Verein mit der musikalisch-rhythmischen Begleitung durch Chor und Orchester ein dichtes Gewebe aus optischen und akustischen Eindrücken formen. Für

<sup>174</sup> Hier ein Artikel der New York Times vom 9. März 1986, in dem Jennifer Dunning zu einer weiteren Reinszenierung in New York schreibt: <http://www.nytimes.com/1986/03/09/arts/dance-noho-theater.html>.

<sup>175</sup> Vgl. hierzu z. B. ORTOLANI 1995 257. Sechs dieser Stücke erschienen 1962 auch in deutscher Übersetzung, und zwar „Sotoba Komachi“ („Die Hundertste Nacht“), „Aya Nō Tsuzumi“ („Die Damasttrommel“), „Kantan“ („Das Traumkissen“), „Aoi Nō Uye“ („Die Dame Aoi“), „Hanjo“ („Die getauschten Fächer“) und „Dojoji“ („Gesicht im Spiegel“), in: MISHIMA, Yukio: Sechs moderne Nō-Spiele. Mit einem Vorwort von Donald Keene, Reinbek b. Hamburg 1962. Sämtliche abweichende Schreibungen stammen von der Übersetzerin, Gerda von Uslar.

<sup>176</sup> MISHIMA 1962 führt es als „Aya Nō Tsuzumi“, s. Fn. 175 (s.o.).

<sup>177</sup> Vgl. BRANDON 1997 160–161.

<sup>178</sup> Nachzulesen bspw. bei ORTOLANI 1995 243ff., KAN Takayuki: Modernistisches Theater in Japan. Von der Jahrhundertwende bis 1960, in: HIRATA Eiichirō/LEHMANN, Hans-Thies (Hrsg.): Theater in Japan (= Theater der Zeit. Recherchen 64), Berlin 2009, 30–43, MATSUMOTO Shinko: Osanai Kaoru's Views on Russian Theatre, in: RIMER, Thomas J. (Hrsg.): A Hidden Fire. Russian and Japanese Cultural Encounters, 1868–1926, Stanford/Washington 1995, 66–79 oder RIMER, Thomas J.: Chekhov and the Beginnings of Modern Japanese Theatre, 1910–1928, in: DERS. (Hrsg.): A Hidden Fire. Russian and Japanese Cultural Encounters, 1868–1926, Stanford/Washington 1995, 80–94.

Nō-Spieler ist es schwierig, Figuren realistisch darzustellen wie dies im Shingeki der 1950er und 1960er Jahre häufig gefordert war. Ein ausdrucksloses Gesicht oder eine Maske sind auf der Shingeki-Bühne eher hinderlich und mit einer das gesamte Stück umfassenden Bedeutung aufgeladen. Mishima äußerte von Anfang an Bedenken gegen Takechis Vorhaben, gestattete ihm jedoch die Verwendung seines Textes aus Neugier oder aufgrund von Takechis Verdiensten<sup>179</sup>.

Das einzige der Gendai Nō, das in seiner Dramaturgie einem Nō nahekommmt, ist zugleich ein Stück, das keine Vorlage im Nō hat. „Daishōgai“ („Das große Hindernis“) wurde nur einmal, 1957, aufgeführt. Mishima hatte es für die damalige Star-Schauspielerin des Bungakuza, Sugimura Haruko (1909–1997), geschrieben, die er verehrte. Die Hauptfigur des Stückes ist Hisashi, ein junger Soldat und Sohn der Hauptdarstellerin, der jedoch körperlich nie in Erscheinung tritt. Die Erinnerung an ihn besitzt seine Mutter und den ganzen Haushalt, sogar seinen Freund, der die Mutter besuchen kommt. Das Thema des Stückes behandelt daher nicht die Erlösung des Geistes, sondern die Erlösung der Lebenden von der Bürde seines Todes. Mishima strukturierte „Daishōgai“ wie einen Exorzismus<sup>180</sup>.

In Anlehnung an das Programm, unter dem Mishimas Stücke liefen, hat das Setagaya Public Theatre (SePT) 2003 das Projekt „Gendai Nōgaku Shū“ begonnen, in dem Adaptionen kanonischer Nō-Stücke von zeitgenössischen Dramatikern für die moderne Bühne bearbeitet werden. Bis März 2008 wurden „Aoi“ und „Koma-chi“ von Kawamura Takeshi, „Motomezuka“ von Kaneshita Tatsuo und „Nue“ von Miyazawa Aki aufgenommen. Wie schon bei den Werken des Namensgebers des Projektes handelt es sich auch bei diesen Adaptionen um Shingeki-Stücke, die nicht den Anspruch erheben, Nō zu sein<sup>181</sup>.

### **Kinoshita Junji (1914–2006), Betsuyaku Minoru (\*1937) und die Angura-Bewegung**

Ebenso wie Mishima einige Themen des Nō in seine Werke aufnahm, bediente **Kinoshita Junji**, ein Dramatiker der Angura-Bewegung, sich beim Kyōgen. Sein bekanntestes Stück ist „Yūzuru“ [130], in dem 1955 sogar Nomura Mansaku II. (\*1931), Bruder des künftigen Iemoto der Shigeyama Sengorō-Familie in Kyōto mit-spielte<sup>182</sup>, ein Meilenstein in der Emanzipation des Kyōgen (siehe 9.3.4, Phase 3). Besonders in ihren Beginnen orientierten sich die Dramatiker des Angura immer wieder an der traditionellen Bühne, in der Hoffnung, hier Elemente zu finden, die dem Shingeki fehlten, einem Theater, das sie als oberflächlich und orientierungslos kritisierten<sup>183</sup>. Die Merkmale der Angura-Bewegung der 1960er Jahre waren Antimodernismus, Theorielastigkeit und Experiment, eine Lösung von der Dramatik des Shingeki und Entwicklung eines neuen Körperkonzepts auf der Bühne, wes-

<sup>179</sup> Vgl. KOMINZ, Laurence R.: *Steeplechase: Mishima Yukio's Only Original Nō Play*, in: JORTNER, David/MCDONALD, Keiko/WETMORE, Kevin J. Jr. (Hrsgg.): *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lanham u. a. 2006, 205–213 205.

<sup>180</sup> Vgl. *ibid.* 206–207.

<sup>181</sup> Vgl. ODA 2009 137.

<sup>182</sup> Vgl. NOMURA 1997 173.

<sup>183</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 257–258. Zu der Angura-Bewegung der 1960er und der zweiten Phase in den 1970er Jahren schreiben u. a. außerdem BOYD 2009, SHICHIJI 2009.

wegen das Nō, das sich durch die körperliche Präsenz des Nō-Shite auszeichnet, den jungen Theaterschaffenden attraktiv und interessant schien<sup>184</sup>. Zu dieser Zeit blickten sie daher vorwiegend auf das bekanntere Nō, Kyōgen blieb eine Randnotiz. Arnott besuchte in dieser Phase der Entwicklung zwei Angura-Stücke, die er irrtümlich als moderne Nō bezeichnete, Eda Kazuos „Butter-Inferno“ und Terayama Shūjis „A Study of the Possessed“<sup>185</sup>. Verglichen mit diesen war Kinoshita ein Sonderling.

Kaum merklich ist der Einfluss des Nō bei **Betsuyaku Minoru**, der 1962 mit „Zō“ („Der Elefant“)<sup>186</sup> das erste relevante Angura-Stück schuf. Im Laufe seiner Karriere kehrte er immer wieder nach Inspiration suchend zu ihm zurück. Seine Stücke stehen jedoch insgesamt dem Absurden Theater Becketts näher<sup>187</sup>. Betsuyaku schrieb in seiner frühen Phase und als Student für das Waseda Shōgekijō und Suzuki Tadashi (\*1939).

Ganz im Gegenteil zu der antikommerziellen Stimmung der Künstler der 1960er waren die der 1970er Jahre nicht nur unpolitische und erfahrene junge Männer und Frauen, sondern durchaus daran interessiert, mit Theater Geld zu verdienen. Sie zogen gut ausgestattete den improvisierten Bühnen ihrer Vorgänger vor und ließen sich weniger auf Experimente ein. Dadurch erlahmte bei Einigen von ihnen auch das Interesse an Nō und Kyōgen.

### **Sakate Yōji (\*1962)**

Ebenso wie Mishima bezeichnete Sakate einen Traumspiele-Zyklus als Gendai Nō und erregte damit Aufmerksamkeit. Es handelte sich bei diesen Stücken jedoch nicht um Nō, sondern um Angura, das seiner Thematik wegen nach dem Nō benannt worden war: der Hauptteil der Handlung spielt in einem Traum, in dem Geister mit ihren Qualen zurechtzukommen versuchen<sup>188</sup>.

### **Nomura Mansai II. (\*1966)**

Nomura Mansai II. inszeniert seit dessen Einrichtung 1997 am Setagaya Public Theatre (SePT)<sup>189</sup>, seit 2002 ist er auch als dessen Intendant (künstlerischer Leiter) tätig. Er spielt nebenbei nicht nur in Fernseh- und Kinoproduktionen, sondern

---

<sup>184</sup> Vgl. BOYD 2009 62–63.

<sup>185</sup> Vgl. ARNOTT 1969 264–267. Bedauerlicherweise nennt er die japanischen Titel dieser Stücke nicht.

<sup>186</sup> In englischer Übersetzung zu finden bei GOODMAN, David G.: *After Apocalypse. Four Japanese Plays of Hiroshima and Nagasaki*, Columbia 1986.

<sup>187</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 258.

<sup>188</sup> Vgl. GILLESPIE 2006 41–42.

<sup>189</sup> Vgl. NIINO Morihiro: Zwischen Gestern und Heute. Die Organisationsstrukturen des Theaters, in: HIRATA Eiichirō/LEHMANN, Hans-Thies (Hrsg.): *Theater in Japan (= Theater der Zeit. Recherchen 64)*, Berlin 2009, 22–29 24. Homepage des SePT: <http://setagaya-pt.jp/en/>. Zu der Geschichte Setagayas und seines Öffentlichen Theaters sowie dessen Erreichbarkeit schreiben BIRMINGHAM, Lucy: Actor Nomura brings noh to new audiences, in: *The Japan Times Online* am 12. Juni 2008, <http://www.japantimes.co.jp/culture/2008/06/12/stage/actor-nomura-brings-noh-to-new-audiences/> 2008, KOMINZ 1988 207. Das SePT liegt an der Haltestelle Sagenjaya in Tōkyō und hat zwei Theatersäle, einen für 600 und einen für 218 Besucher. Der kleinere wird aufgrund seiner Form auch „Theater-Tram“ genannt (Bilder auf der Homepage).

auch in Shingeki, Nō und Kyōgen mit. 2005 zweifelte er daher in Interviews sogar seine Identität als Kyōgen-Spieler an<sup>190</sup>. Einige der von ihm initiierten Veranstaltungen richten sich ganz gezielt an ein jüngeres Publikum, das er mit seinen Aktivitäten für die traditionelle Bühne zu gewinnen sucht<sup>191</sup>. Daneben sind Produktionen wie die bilinguale „That's Kyogen“-DVD<sup>192</sup> dazu gedacht, Kyōgen auch im Ausland bekannter zu machen. Am SePT inszenierte Nomura bislang insgesamt drei Shakespeare-Adaptionen („Machigai no Kyōgen“ („Kyōgen der Irrungen“), „Hora-zamurai“ („Samurai als Prahlhans“) und „Kuninusubito“ („Der Usurpator“)) mit Techniken aus Nō und Kyōgen und im Falle von „Sangetsuki/Meijinden“ („Tigermann/Die Geschichte eines Meisters“) auch ein Stück mit Nō- und Kyōgen-Darstellern. Bei „Sangetsuki/Meijinden“ handelt es sich um Shingeki, das jedoch noch stark an seine traditionellen Elemente anknüpft und nicht zuletzt aufgrund der Teilnahme von traditionellen Darstellern von Oda als Shinsaku Nō bezeichnet wird. Sie widerspricht damit jedoch ihrer eigenen Definition, denn zu der Produktion eines Shinsaku Nō gehört die Absicht, Shinsaku Nō zu produzieren. Diese hatte Mansai II. nicht, wie sich an den zahlreichen Inszenierungstechniken aus Shingeki und Angura zeigt, die er verwendet. Ebenso wie seine zwei Folgestücke ist „Sangetsuki/Meijinden“ als Verschmelzung westlicher und östlicher Theatertradition mit Betonung der östlichen gedacht. Dabei übernehmen nicht die Spieler und Sänger die Funktion der Hauptdarsteller, sondern auf eine Leinwand projizierte, übergroße Schriftzeichen. Nicht zuletzt deswegen fällt die Zuordnung von „Sangetsuki/Meijinden“ zu den Shingeki nicht schwer. Zwar betreten traditionelle Darsteller die Bühne und spielen unter Zuhilfenahme ihrer jeweiligen Techniken, sie stehen jedoch nicht im Mittelpunkt. Stattdessen handeln (und wandeln sich) die Schriftzeichen, der Gesang der Spieler und die Musik begleiten diese lediglich auf ihrer Reise. Die Besetzung des Orchesters weicht erheblich von der traditionellen ab, denn die Nōkan wird durch eine Shakuhachi (Bambusflöte) ersetzt und nur eine Ōsuzumi begleitet den Chor rhythmisch. Dadurch werden die Darsteller in den Hintergrund gerückt und das Stück gleicht mehr einem Stummfilm mit musikalischer und Chor-Begleitung als Theater<sup>193</sup>. „Sangetsuki/Meijinden“ wurde zwischen 1997 und 2001 gespielt, bis „Machigai no Kyōgen“<sup>194</sup> es im April 2001 ablöste. Bei diesem handelt es sich um eine Bearbeitung der „Comedy of Errors“

---

<sup>190</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA 2005b 129.

<sup>191</sup> BIRMINGHAM 2008 sowie allgemeiner zu ähnlichen Aktivitäten anderer Kyōgen-Spieler KOMINZ 1988 211–212.

<sup>192</sup> Eine Kooperation der Nomura-Familie mit australischen und deutschen Studenten der ZKM: „That's Kyōgen“, Tōkyō 2001 (<http://on1.zkm.de/zkm/projekte/kyogen>, Betreuung der Webseite eingestellt). Auf der DVD befinden sich nicht nur Hinweise zu Techniken des Kyōgen – bspw. zu der Fortbewegung auf der Bühne –, wie sie in einem Workshop gegeben würden, sondern auch umfangreiches Anschauungsmaterial: komplette Stücke, Masken, Kostüme und Requisiten, deren Hintergrund und Verwendung knapp von einem Text oder Nomura Mansai II. persönlich erklärt wird.

<sup>193</sup> Vgl. ODA 2009 142.

<sup>194</sup> Ein kurzes Video findet sich unter: FHProytAG2U ab 00:16. Vorher ist ein Ausschnitt aus „Kusabira“ [62] zu sehen. FOLEY, Kathy: The Kyōgen of Errors by Takahashi Yasunari. Nomura Mansai, in: ATJ 24.1 (2007), 284–286 liefert eine Kritik und kurze Beschreibung des Stücks – nicht jedoch der Uraufführung.



von Shakespeare durch Takahashi Yasunari (1932–2002)<sup>195</sup> voller Anspielungen auf das Kyōgen, um dessen Publikum zu bedienen. Mansai II. inszenierte es jedoch mit Shingeki-Methoden und -Schauspielern<sup>196</sup>. Ihm folgte mit „Hora-zamurai“ eine Adaption von Shakespeares „The Merry Wives of Windsor“. Beide Stücke leben von der Komik der Sprache und Handlungen auf und hinter der Bühne. Aufgrund ihrer Dauer konnten sie jedoch nur schwer als Kyōgen aufgeführt werden. Für die Kyōgen-Darsteller, die Mansai II. engagierte, war dies ungewohnt, zumal sie in ihrer Kunst keine längeren zusammenhängenden Geschichten erzählen, sondern Szenen spielen. Da die Handlung nicht speziell für das Kyōgen geschaffen worden war, konnten beide Stücke auch nur mit Kyōgen-Techniken auf die Bühne gebracht werden, nicht mit der für das Kyōgen typischen Wortgewandtheit. „Kuninusubito“ von 2007 schließlich war eine Bearbeitung von Shakespeares „The Life and Death of Richard III“, in deren Bewertung durch Kuwayama mehr als deutlich wird, dass es sich nicht um ein Kyōgen handeln soll, sondern um eine Shingeki-Inszenierung mit Nō- und Kyōgen-Elementen<sup>197</sup>. Der Text zu dieser Adaption stammte von Shōichirō Kawai (\*1960), einem Shakespeare-Experten, und entstand in enger Zusammenarbeit mit Mansai II., der die Regie übernahm. Die in „Kuninusubito“ auftretenden Schauspieler stammten hauptsächlich nicht aus den Kyōgen-Schulen, sondern spielten für gewöhnlich Shingeki. Dennoch wirkten die Figuren mitunter lächerlich, weil mit der für das Kyōgen typischen Intonation gesprochen wurde. Dies scheint jedoch Absicht gewesen zu sein, denn der Grundton dieser Inszenierung war nicht besonders ernst, anders als im englischen Original. Kuwayama merkt an, mitlaufende englische Untertitel<sup>198</sup> hätten nicht nur den Eindruck von Fremdheit geweckt, sondern auch der Komik geschadet. Bisher erklärte Mansai II. bereits in zahlreichen Interviews, er habe es sich zum Ziel gesetzt, Theater generell einem breiteren Publikum näherzubringen. Sein Interesse an Shakespeare und dessen Stücken ist bekannt, er studierte kurz in England und spricht fließend Englisch. Kuwayama vermutet daher, dass er in „Kuninusubito“ Kyōgen und andere Verweise auf japanische Kultur genutzt habe, um es seinen Besuchern zu ermöglichen, eine Beziehung zu Shakespeares Drama aufzubauen, indem er dessen Universalität hervorhob.

Einige Jahre später, im Juni 2008, inszenierte Mansai II. zwei Nō in neuer Bearbeitung, „Shari“ [90] und „Tōru“ [112]<sup>199</sup>. Beide Stücke gehören zum Nō-Kanon und finden ihren Höhepunkt in einem Tanz. „Shari“ [90], das in dieser Fassung nur

<sup>195</sup> Takahashi Yasunari war ein angesehener Shakespeare-Kenner, der mit „Hora-zamurai“ bereits eine andere Shakespeare-Adaption („The Merry Wives of Windsor“) für das Kyōgen bearbeitet hat. In ihr spielte der Vater Mansais II., Mansaku II., mit. Ein Nachruf auf Takahashi findet sich auf den Seiten des „The Guardian“ <http://www.theguardian.com/news/2002/jul/16/guardianobituaries.books>.

<sup>196</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA 2005b 121–128.

<sup>197</sup> Vgl. KUWAYAMA Tomonari: Kuninusubito (The Usurper, based on Richard III): Setagaya Theatre, Tokyo, June 2007, in: Shakespeare Studies 45 (2007), 57–60 2007. Sämtliche Informationen zu diesem Stück stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, aus diesem Artikel.

<sup>198</sup> BIRMINGHAM 2008 schreibt allgem. über die technischen Einrichtungen des SePT, zu denen auch Kopfhörer und die Tafeln gehören, auf denen die Untertitel durchlaufen.

<sup>199</sup> Zu diesen Inszenierungen schreibt BIRMINGHAM 2008. Sämtliche Informationen stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, aus ihrem Artikel.

eine Stunde lang ist<sup>200</sup>, kulminiert in der Konfrontation einer buddhistischen Schutzgottheit namens Idaten mit dem Dämon Sokushitsuki, der die Zähne Bud-dhas gestohlen hat. Mansai II. inszenierte die Begegnung der beiden ungewohnt bewegt auf einer Shingeki-Bühne mit Tanzparkett, Lichteffekten und Requisiten wie sie im Nō nicht benutzt werden, einem Mond und einem Märchengarten in „Tōru“ [112] und Waffen in „Shari“ [90]. Im Gespräch mit Birmingham von der Japan Times sagte er: „Noh shouldn't be something to endure. It should be enjoyable, imaginary entertainment because the noh stories have such universal appeal.“ Entsprechend gestaltete er die Bühne üppig aus, so dass sie wirkte wie in einem Film und beließ den Darstellern lediglich ihr Orchester, ihre Masken und ihre Kostüme. An jedem der aufeinander folgenden Theaterabende wurden „Shari“ [90] und „Tōru“ [112] in einem jeweils anderen Stil aufgeführt, in dem der Kanze-, der Kita- und der Hōshō-Schule. Eine Zuordnung zu Shingeki oder Shinsaku Nō fällt schwer. Grundsätzlich scheint es sich um die Adaption traditioneller Stücke für die moderne Bühne zu handeln, also schlicht eine Neubearbeitung älterer Texte für Shingeki-Darsteller. Ohne Bildmaterial und weitere Informationen neige ich dazu, sie daher nicht den zu Shinsaku Nō zuzuordnen.

#### **Ren'niku Kōbō/Okamoto Akira (\*1949)**

1971<sup>201</sup> unter Mitwirkung von Okamoto Akira gegründet, beschäftigt sich die Spielgruppe Ren'niku Kōbō<sup>202</sup> mit der Frage nach der Bedeutung des Nō in der Theaterwelt der Gegenwart<sup>203</sup>. Okamoto und seine Mitarbeiter experimentieren in der Hauptsache mit der Verschmelzung traditioneller Schauspieltechniken mit dem modernen und postmodernen Theater im Sinne einer Überführung. Dabei gehen sie davon aus, dass es angesichts der technischen Entwicklung durchaus angebracht und legitim sei, bei der Vermittlung der Stoffe neue Bühnentechnik und Medien einzusetzen. Die Ren'niku Kōbō sucht also auf der Grundlage des Nō nach neuen Möglichkeiten des Ausdrucks zeitloser Themen, so dass sie auch Theaterbesuchern von heute näher gebracht werden können. Dabei beschränkt sich die Spielgruppe nicht auf die zeitgemäße Gestaltung eines alten Textes, sondern bemüht sich vor allem um die Erschließung neuer Ausdrucksmittel von dessen Inhalten. Der bislang größte Erfolg gelang mit „Takahime“ [104], einer Re-Adaption von Wiliam Butler Yeats' „At the Hawk's Well“ in das Japanische<sup>204</sup>. Nicht alle Arbeiten der Ren'niku Kōbō können jedoch wie dieses den Shinsaku Nō zugeordnet werden. Meist handelt es sich um zeitgenössisches Theater, in dessen Produktion Erfahrungen aus den traditionellen Bühnenkünsten verarbeitet werden. Das Betätigungsfeld der Ren'niku Kōbō ist groß, und von „Takahime“ [104] bis zu „Hamlet-

---

<sup>200</sup> „Tōru“ dauert sogar nur eine halbe Stunde.

<sup>201</sup> ODA 2009 137 schreibt von 1970.

<sup>202</sup> Die Homepage befindet sich auf <http://www.renniku.com/>, ist jedoch in japanischer Sprache.

<sup>203</sup> OKAMOTO Akira: The actor's body in *nō* and contemporary theatre. On the work of *Renniku Kōbō*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): *Nō Theatre Transversal*, München 2008, 129–140 schreibt ausführlich darüber. Okamoto beschäftigt sich nicht nur mit der Arbeit der Gesellschaft, sondern beschreibt auch zwei 1998 von ihm inszenierte Stücke, „Mu“ (Leere) und „Hamletmaschine“.

<sup>204</sup> „Takahime“ [104] ist ein Shinsaku Nō und wird auf 9.3.4 323 näher besprochen.

maschine“ bespielt sie ein breites Spektrum von Stücken. Oda schreibt, dass Ren'niku Kōbō Nō nur in der Dekonstruktion darstelle<sup>205</sup>.

### **Kanze Hideo (1927–2007)**

1959 schied Kanze Hideo (damals Gotō Hideo nach der Adoption durch die Gotō-Familie der Kita-Schule) aus der Kita-Schule aus, in die er nach dem Verlassen seiner Schule, der Kanze-Zweigschule der Kanze-Tetsunojō-Linie, eingetreten war, um seine Kenntnis des Nō zu erweitern. Der Grund für seinen Austritt waren nicht nur seine aktive Rolle bei Demonstrationen gegen den Sicherheitsvertrag zwischen Japan und Amerika<sup>206</sup>, sondern auch sein Engagement für Bühnenkünste jenseits von Nō, namentlich Shingeki-Gruppen:

„If you want to try something radical, you'll be forced to quit Noh altogether. Unless you feel able to make a big leap, you have to stay where you are. It is only a question of whether you can suppress your feelings and stay in or express your feelings and get out.“<sup>207</sup>

Bereits zuvor hatte er mit Männern wie Okakura Shirō (1909–1959), Senda Koreya (1904–1994) und Fukuda Yoshiyuki (\*1931) gemeinsam gespielt, nach seinem Ausschluss führte er Regie in ihren Gruppen oder stand ihnen als Assistent unter anderem bei der Inszenierung von Opern zur Seite<sup>208</sup>. Er war Mitglied der linken Theatergruppe Seigei<sup>209</sup>, bevor er mit Nomura Mansaku II. (\*1931) (Kyōgen), Araishi Keishi (\*1940) (Shingeki) und Takizawa Osamu (1906–2000) (Shingeki) die Mei no Kai („Gesellschaft der Dunkelheit“) gründete, mit der er westliches Theater, insbesondere griechische Tragödien, aber auch Becketts „Waiting for Godot“, inszenierte und internationale Anerkennung fand. Ziel der Mei no Kai war es, Shingeki mit westlichem Theater zu verbinden, was jedoch nie ganz gelang<sup>210</sup>. 1969 fuhr er mit einer Gruppe Shingeki-Schauspieler zu einem Theaterfestival nach Berlin und brachte ihnen ein Kyōgen bei. Während dieser Arbeit stellte er jedoch fest, dass die Shingeki-Schauspieler sich nicht auf ihre Rollen einlassen konnten, ohne den Grund für ihre jeweiligen Handlungen zu erfahren, was bei den Typen des Kyōgen schlicht nicht möglich schien, ohne das Stück zu verändern. Das Ziel, so authentisch wie möglich Nō zu kopieren, wurde daher nicht erreicht, nachdem sie sich nicht einmal dem Kyōgen, das Kanze für einfacher zu erschließen gehalten hatte, annähern konnten, aber er war dennoch der Meinung, genug gelernt zu haben<sup>211</sup>. Sein Respekt für die Tradition des Nō blieb auch nach seiner Rückkehr zu den Kanze gering – obwohl er nach dem Tod seines Bruders Hisao 1978 Iemoto der Kanze-Tetsunojō-Linie wurde:

---

<sup>205</sup> Vgl. ODA 2009 137.

<sup>206</sup> Abgeschlossen am 19. Januar 1960 in Washington. Mehr findet sich bei ZÖLLNER 2006 401–402, insbes. jedoch bei DOWER, John W.: Peace and Democracy in Two Systems: External Policy and Internal Conflict, in: DERS.: Ways of Forgetting, Ways of Remembering. Japan in the Modern World, New York/London 2012, 185–226.

<sup>207</sup> KANZE 1971 190 r.

<sup>208</sup> Vgl. *ibid.* 190 l.

<sup>209</sup> Jap. „Seinen Geijutsu Gekijō“, bei der es sich um eine Angura-Theatergruppe handelt, in der a. Kara Jūrō und Satō Makoto, zwei Größen des Angura-Theaters, aktiv waren, vgl. SHICHIIJI 2009 45.

<sup>210</sup> Vgl. BRANDON 1985 72.

<sup>211</sup> Vgl. KANZE 1971 189 l.

„I marred tradition. But I don't believe tradition is something you preserve. If Noh has a tradition at all, it is the tradition of life through the ages. I'll be damned if I'm going to devote myself to protecting somebody else's moldy and unquestionably mistaken notion of what Noh was centuries ago.“<sup>212</sup>

Dennoch glaubte er daran, Nō durch seine Zeit bei den Shingeki-Schauspielern und -Produktionen gute Dienste geleistet zu haben. Denn diese ermöglichten ihm die Erfahrungen, deren er bedurfte, um später wieder ein lebendiges Theater daraus zu machen, seiner Meinung nach die größte Herausforderung für die Schulen nach dem Zweiten Weltkrieg. Sicherlich half ihm die Perspektive des Außenseiters dabei, die Position von Nō in Japan (und in der Welt) näher zu bestimmen.

### Osugi Musical Theater<sup>213</sup>

Das 1995 von Gart Westerhout bei Osugi (in der Nähe von Kyōto) gegründete und geführte Osugi Musical Theater<sup>214</sup> (OMT) inszeniert eigene Stücke basierend auf japanischer Folklore und den traditionellen Bühnenkünsten wie Kagura und Kyōgen. Das OMT ist in einem freiwilligen Ensemble-Betrieb organisiert, die Schauspieler stammen aus der Region und spielen in der Regel in einem kleinen Theatersaal (150 Sitzplätze) für die Familien der Gegend. Daher haben die bei Weitem meisten Inszenierungen Bezug zu Land und Leuten, zu den Sagen und Legenden von Osugi. Im Frühling beginnt nicht nur die Spielzeit, sondern auch eine Tournee, deren Route die Truppe nicht unbedingt auf eine der japanischen Inseln führen muss, sondern bis nach Österreich reichen kann. Die Inszenierung einer Kyōgen- oder Kagura-Adaptionen gehört nicht zu den gewöhnlichen Aktivitäten des OMT. Beide bislang unternommenen Versuche wurden jedoch vom jeweiligen Publikum mit Wohlwollen bedacht. Weitere sind nicht geplant.

„Mangetsu no Itazura“ („Streiche im Vollmond“), das 1998 Premiere feierte und 2005 neu aufgelegt wurde, ist eine Kombination aus den Kyōgen „Busu“ [16] und „Fukitori“ [27], jeweils in der Fassung der Izumi-Schule, zu denen 14 Lieder und ein Chor hinzugefügt wurden. Das Setting wechselte vom mittelalterlichen Europa in der Inszenierung von 1998 zu einem Amerika der 1950er Jahre in der von 2005. Während die Handlung der Stücke weitestgehend beibehalten wurde, orientierten sich nur wenige Bewegungen an denen der Originale. Westerhout entschied zudem, die Spielgeschwindigkeit zu erhöhen und insgesamt realistischer zu spielen, um den Sehgewohnheiten des OMT-Publikums entgegen zu kommen. Bei den verwendeten Texten handelte es sich um Rückübersetzungen aus dem Englischen in das Japanische. Das OMT bearbeitete hierzu die Texte von Kenny<sup>215</sup>.

„Kimondameshi“ („Die Mutprobe“) hielt sich noch näher an sein Original, das Kyōgen „Yumiya Tarō“ [129] in der Fassung der Izumi-Schule. Mit ihm reiste das OMT auch nach Österreich. Die Handlung wurde in das „alte Japan“ versetzt und die Kostüme bestanden aus alten, nicht mehr getragenen Kimonos. Auch hier

<sup>212</sup> Ibid. 192 r.

<sup>213</sup> Sämtliche nicht anders ausgezeichnete Informationen zu den OMT stammen aus WESTERHOUT, Gart T.: Muromachi Musicals: Resetting Kyōgen in a Modern Medium, in: ATJ 24 (2007), 262–268.

<sup>214</sup> Die Homepage findet sich unter: <http://www.osugimusicaltheatre.com>.

<sup>215</sup> KENNY 1989.

wurden 14 Lieder eingefügt und zum Teil rhythmisch an den Text der Vorlage angepasst.

### 9.3.4 Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen

#### Shinsaku sind nur Texte

Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen<sup>216</sup> sind Stücke, deren Entstehung in die Zeit nach der Festlegung eines Kanons im 18. Jahrhundert durch Kanze Motoakira fällt. Es handelt sich dabei um eine begrifflich rein textliche Kategorie. Stücke, deren Choreographie, Gesang oder andere Teile neu geschaffen werden müssen, gehören nicht dazu. Scholz-Cionca und Oda beschränken den Begriff in einer ihrer Studien auf neue Texte und Notenbücher nach der Restauration, aber dies setzt voraus, dass das Repertoire von Sarugaku und Kyōgen sich vor und nach 1868 in einem jeweils anderen kreativen Zustand befunden hat<sup>217</sup>. Das ist jedoch nicht der Fall. Zwar beginnt mit der Restauration kaiserlicher Macht eine mehrere Jahre dauernde Zäsur für Sarugaku und Kyōgen, aber neue Stücke wurden sowohl davor als auch danach geschrieben. Ihre Chancen auf eine Aufnahme in den Kanon blieben dabei jedoch gleichermaßen gering. In der Nō-Forschung setzte sich der Begriff „Shinsaku“ Mitte der 1990er Jahre auch für die Inszenierung der neuen Texte durch, als sich mehrere Autoren mit dem Nō beschäftigten und zahlreiche neue Stücke schrieben. Bislang insgesamt weniger Aufmerksamkeit erfuhren Shinsaku Kyōgen, die besonders vor und nach den 1980er Jahren neu verfasst wurden.

Ebenso wie im Falle des Kanons bilden die Werke zeitgenössischer Autoren keine homogene Masse. Sie unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Qualität mitunter erheblich und nicht jedes gelangt zur Aufführung. Tendenziell stimmt der Nōgaku Kyōkai dieser zu, wenn sie sich näher an der Tradition orientiert – und das ist eines der Probleme mancher Shinsaku. Zwar brechen sie den Kanon auf, indem sie das Repertoire der Spieler, die sie inszenieren, erweitern, aber solange sie ausschließlich auf bereits bestehenden dramatischen und inszenatorischen Strukturen aufbauen, kann von ihnen keine innere Erneuerung der Kunst ausgehen<sup>218</sup>. Autoren der Gegenwart dürfen nicht nur neue Themen aufgreifen, sondern müssen darüber hinaus von den kanonischen Strukturen abweichende Elemente einfügen, wenn sie diese erreichen wollen. Bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts riet Zeami seinen Nachfolgern im 5. Kapitel des „Fūshikaden“, kreativ zu bleiben.

„Even though it might be said that our art consists of passing on the principles inherited from earlier generations, still there is much in a successful performance that comes from an actor's individual creativity on a particular occasion, so that written explanations themselves are not satisfactory.“<sup>219</sup>

Entscheidend für den Fortbestand der Kunst sei es, sie zur Gänze zu erfassen und zu beherrschen, aber Sarugaku könne nicht lange von technischer Perfektion allein

<sup>216</sup> Geschrieben mit den Kanji für „neu“ und „schreiben“.

<sup>217</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 212. ODA 2008 99 hingegen schließt generell sämtliche neuen Stücke nach der Festlegung des Kanons mit ein – ohne dies jedoch auszuschreiben. Ihre Verfasser waren nicht selten Forscher wie Dōmoto Masaki, von dem die Vorlage zu „Daihannya“ [21] stammt.

<sup>218</sup> Vgl. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 55.

<sup>219</sup> RIMER/YAMAZAKI 1984 38.

leben. Es bedürfe eines Schauspielers, der Frische und Neuheit in jede Darstellung bringt, um ihn zu sichern. Brandon erkennt hierin korrekt eine weitere Bedeutungsebene der „Hana“<sup>220</sup>. Bestätigt und ausgeführt wird Zeamis Rat außerdem von Rimer: Theater müsse sich an seine Zeit anpassen, ungeachtet seines Anspruchs an Künstler oder Publikum. Rimer hebt hervor, dass es dabei unerheblich sei, ob Neues augenfällig präsentiert werde oder nicht. Darüber hinaus könne Theater die Erwartungen der Zuschauer berücksichtigen – oder aber bewusst mit diesen brechen. Entfremde es sich zu sehr, erkennen diese im Ergebnis nicht mehr „ihr“ Theater und wenden sich ab, fände jedoch kein Wandel statt, würde es langweilig und sie blieben fort<sup>221</sup>. Künstler müssen zwischen beiden Extremen einen gangbaren Mittelweg finden. Meist entscheiden sie sich seit der Restauration für ein Minimum an Wandel und vertrauen auf die Kraft der Tradition.

Yamanaka beschreibt Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen daher als Stücke mit Elementen einer oder beider traditioneller Bühnenkünste, deren Dominanz in der Inszenierung darüber entscheide, ob es sich um Shinsaku handele oder nicht<sup>222</sup>. Bedauerlicherweise ist diese Methode der Feststellung der Zugehörigkeit von neuen Stücken zu den Shinsaku wissenschaftlich unpraktikabel, weil erforderlich würde, Schauspieler und Publikum jeweils hinsichtlich ihrer Wahrnehmung zu befragen – und die Ergebnisse dieser Befragung möglichst genau auszuwerten. Ungeachtet des mit diesen Befragungen verbundenen Aufwands reicht Yamanaka die Frage nach der Zugehörigkeit eines bestimmten Stücks an die Beteiligten weiter. Zwangsweise würde dieses Vorgehen zu großer Uneinigkeit führen, weil es die Zuordnung zu einer nur ungenau definierten Kategorie von Stücken der persönlichen Einschätzung des Einzelnen anhand nicht näher bekannter individueller Kriterien überträgt – dessen Empfindungen. Zwar ist die Bewertung durch das Publikum nicht unerheblich, aber diese kann nicht Maßstab für eine akademisch fundierte Zuordnung zu den Shinsaku sein. Bei diesen handelt es sich um zeitgenössische Texte für Nō oder Kyōgen. Die Inszenierung, die Yamanaka in den Mittelpunkt der Betrachtung rücken möchte, muss sich an ihnen, den Texten, messen lassen, nicht umgekehrt. Ob ein Stück zu den Shinsaku gezählt werden kann oder nicht, darf daher nicht allein von der Bewertung durch das Publikum abhängen. Allerdings wirkt sich diese auf seinen Verbleib im Repertoire aus. Anerkennen die Zuschauer ein Stück nicht, wird es nicht noch einmal aufgeführt werden. Wäre dem nicht so, ergäbe sich daraus ein Identitätsverlust, den die Schulen – und die Spieler – zurecht vermeiden wollen. Bei der Zuordnung einer Inszenierung müssen die Kriterien der Eingrenzung II herangezogen werden.

Zwar weist Yamanaka darauf hin, dass nur Nō-Musik und Nō-Tanz<sup>223</sup> konstitutive Elemente des Nō seien, bezieht sich aber recht ungenau auf die Grund-

---

<sup>220</sup> Vgl. BRANDON 1997 167.

<sup>221</sup> Vgl. RIMER 1997 183.

<sup>222</sup> Vgl. YAMANAKA 2008 78. Für KASAI 2008 89–90 sind selbst schwere Eingriffe in die Struktur eines Nō kein Grund, es nicht als Shinsaku zu bezeichnen – obwohl es dadurch unkenntlich werden könnte. ODA 2009 138 weist darauf hin, dass manche Forscher sämtliche seit der Meiji-Restauration geschriebenen Stücke als Shinsaku bezeichnen, wogegen jedoch nicht nur sie sich verwahre. Bedauerlicherweise begründet sie ihre Haltung nicht nachvollziehbar.

<sup>223</sup> Sie meint vrm. die Kata, s. 6.1.2 139–141.

einheiten von Zeit und Raum (Shōdan), aus denen auch Shinsaku bestehen. In der Tat haben weder Autoren noch Choreographen oder Komponisten diese angerührt. Umewaka Rokurō und andere Choreographen neuer Stücke schaffen keine neuen Tänze, sie setzen sie aus den Grundeinheiten bestehender zusammen<sup>224</sup>, meist sind sie auch die Komponisten. Shinsaku verwenden jedoch häufig andere Instrumente als das traditionelle Orchester, das aus Handtrommeln, Standtrommel und Nōkan besteht, so dass Homogenität und Spielbarkeit gewahrt bleiben (siehe Kapitel 7.1 und 7.3)<sup>225</sup>. Bei der Shakuhachi oder einer Pfeifenorgel handelt es sich um melodische Instrumente, sie werden nicht nur rhythmisch gespielt. Sie verändern so den Klang eines Stücks, ganz gleich, ob die Grundeinheiten demselben Rhythmus folgen wie kanonische Stücke oder nicht.

Shinsaku greifen neue Themen und Stoffe auf, mit dem Ziel, diese mit Mitteln und Techniken von Nō und Kyōgen zu inszenieren. Bestrebungen, zeitgemäßes Nō und Kyōgen zu schaffen, sind daher aus allen sechs Jahrhunderten ihres Bestehens bekannt. Manche wurden in die Tradition übernommen, manche schnell wieder vergessen. Stets geschah dies mit der Begründung, die Kunst befände sich in einem Zustand, der ihrer nicht angemessen sei. Entweder galt sie als unrein (Kanze Motoakira) oder als zu regressiv (Kanze Hisao)<sup>226</sup>. Keiner der Autoren scheint erwogen zu haben, Nō oder Kyōgen von grundauf zu erneuern, wie es von manchen Forschern heute gefordert wird. Für sie stellte sich nicht die Frage, ihre Kunst neu zu schaffen. Sie beabsichtigten lediglich, ihr Potenzial besser auszuschöpfen. Zu diesem Zweck bereicherten und ergänzten sie das Repertoire, also die Zahl der Stücke, aus denen sich Schauspieler oder Forscher jenes auswählen konnten, welches ihnen besonders interessant erscheint.

### Die Themen der Shinsaku

Bei der Wahl des Themas muss darauf geachtet werden, dass es auch angemessen in Nō oder Kyōgen dargestellt werden kann, ansonsten ist der Autor in der Wahl recht frei. Nō abstrahiert in das Gewaltige, Überweltliche, Themen wirken anti-quiet, in der Regel bleibt die Sprache poetisch und wenig konkret; Kyōgen hingegen abstrahiert ins Komische und charakterisiert in der Regel nicht, sondern typisiert, die Sprache plätschert, ist locker und kann auch moderner (oder sogar fremd) gewählt werden, solange der innere Rhythmus gewahrt bleibt<sup>227</sup>. Manche Themen verschließen sich zwar der einen, nicht jedoch der anderen Gattung. Beispielsweise war die Thematik anklagender Tiergeister in „Mutsugorō“ [71] so

<sup>224</sup> Eine Praxis, die bis in das 14./15. Jahrhundert zurückreicht, vgl. BETHE/BRAZELL 1978 2. Hierzu a. EMMERT 1997 24.

<sup>225</sup> YAMANAKA 2008 84 räumt dies ein, liefert jedoch keine Kriterien, mit denen über den Grad der Traditionalität befunden werden könnte.

<sup>226</sup> Vgl. NAGAO 1997 120–121.

<sup>227</sup> BRANDON 1997 10 beschreibt die abweichende Meinung Dōmoto Masakis. Dieser vermutet, auch Besucher von Sarugaku/Kyōgen hätten sich im Theater über das Tagesgeschehen informieren wollen. Dem kann ich nur zurückhaltend zustimmen. Auf Repräsentationsstücke wie die Toyotomi Hideyoshis (Taiko Nō) und andere speziell zu diesem Zweck geschaffene Stücke mag dies zutreffen, Sarugaku/Kyōgen zu einem Informationsmedium wie Kabuki oder Ningyō Jōruri (Puppenspiel) erklären zu wollen, scheint mir jedoch zu weit gegriffen. Dafür waren Sarugaku-Stücke außer zu dem Zeitpunkt ihrer Erstaufführung (s. RYU 2006) zu wenig konkret, auch wenn sich mit dem nötigen Code

ernst, dass ein Ainō in das Super-Kyōgen eingefügt werden musste. Kyōgen hätte die Schwere der Gefühle der Geister nicht transportieren können. Tendenziell werden und wurden nur wenig konkrete Themen wie die Tagespolitik, sondern abstrakte oder Konzepte wie „Gnade“ oder „Vergebung“ gewählt. Mittlerweile ist es zwar nicht mehr unüblich, aktuelle Themen aufzugreifen, aber das Nō beschäftigen mehr allgemeine – durchaus jedoch mit aktuellem Bezug wie in den Stücken Tada Tomios<sup>228</sup>.

### Feste und variable Elemente

Bislang habe ich nur davon geschrieben, wie uneins sich Forschung und Schulen darüber sind, welche Elemente konstitutiv für Nō und Kyōgen sind und mit welchen Autoren, Choreographen und Komponisten experimentieren können, ohne die Kunst an sich zu beschädigen. Keiner derjenigen, die sich in den vergangenen sechs Jahrhunderten mit Sarugaku, Nō oder Kyōgen beschäftigt hat, wäre in der Lage gewesen, diese Frage abschließend zu beantworten. Heute bieten jedoch Experimente mit den Shinsaku und fremdsprachlichen Nō/Kyōgen eine Gelegenheit, Theorien auch in der Praxis zu erproben. Rund zwei Jahrzehnte scheint sich hinsichtlich der Debatte um das Fundament des Nō zumindest der Ansatz einer Lösung abzuzeichnen. Zielführend äußern sich insbesondere Oda und Emmert. Oda benennt die spezielle Nō-Dramaturgie<sup>229</sup> und deren Form der Präsentation<sup>230</sup> als Fundament des Nō, auf dem aufbauend derzeit neue Stücke geschrieben werden. Die meisten Autoren der Gegenwart kleiden neue Themen (Kadai Kyoku) daher in ein altes Gewand. „Bōkonka“ [12] und andere Shinsaku Tada Tomios sind hierfür gute Beispiele. Äußerlich kaum von kanonischen Stücken zu unterscheiden, behandeln sie universale Themen vor zeitgenössischem Hintergrund. Damit riskiert Tada zwar, dass sie späterhin an Bedeutung verlieren, aber als Nō-Kenner strebt er vermutlich eine Ergänzung des Kanons ohnehin nicht an. Vor allem international bekannt gewordene Shinsaku bauen jedoch nicht auf diesem Fundament auf. Sie brechen mit der kanonischen Form der Yōkyoku, sie verwenden modernes Japanisch, mitunter sogar Chinesisch, Englisch und andere Fremdsprachen. Die Künstler spielen auf der Suche nach dem besten Ausdruck mit den Seh- und Hörgewohnheiten des Publikums, indem sie die Darstellung mit neuen Tänzen, Masken und Kostümen anreichern, neue Instrumente und Rhythmuskombinationen verwenden – ohne jedoch dabei die Grundeinheiten der Bewegung in Zeit und Raum zu ändern. Oda stellt daher folgerichtig fest, dass dem Text bei der Frage danach, ob es sich bei einem bestimmten Stück um ein Shinsaku Nō oder eine Shingeki- oder Angura-Inszenierung handelt, eine eher geringe Bedeutung zukomme. Entscheidend sei die Wirkung, die es auf der Bühne entfalte.

---

(bspw. der Auswahl der Stücke für ein Programm) sicher Beziehungen zu der Tagespolitik herstellen ließen. Mehr zu der politischen Dimension des Sarugaku findet sich bei BROWN 2001, RYU 2006; mehr zu Ningyō Jōruri und seiner Tagesaktualität bspw. bei BARTH 1972, HARRIS 2006 211ff. oder ORTOLANI 1995 208ff.

<sup>228</sup> Vgl. ODA 2009 139–140.

<sup>229</sup> Oda bezieht sich nur grundlegend auf die dramaturgische Form bspw. eines Mugen Nō. Hierzu finden sich einige Informationen und Verweise in 9.1.3 und 9.1.4.

<sup>230</sup> Hierzu rechnet sie zumeist anspruchsvolle lyrische Texte und einen eigenen Sprachduktus.



Entsprechend hängt der Erfolg oder Misserfolg in erster Linie von der Leistung der Schauspieler ab – und der des Regisseurs, sofern einer an der Produktion beteiligt ist. Visuelle und akustische Eindrücke entscheiden hauptsächlich darüber, ob ein Stück als Nō oder Kyōgen wahrgenommen wird<sup>231</sup>. Intellektuell kann ein Besucher es ohnehin nicht komplett erfassen – und mehr als eine handvoll Vorstellungen werden von Shinsaku in der Regel nicht veranstaltet. Dennoch scheinen manche Forscher und Spieler Schwierigkeiten mit dem Konzept neuer Stücke zu haben – Rimer vermutet, dass dies an der Radikalität der Shinsaku der Nachkriegszeit liegen könnte<sup>232</sup>.

Während der Begriff „Shinsaku“ an und für sich nur die Einbringung neuer Themen und neuer Texte bezeichnet<sup>233</sup>, wird er heute häufig synonym mit „Experimenten“<sup>234</sup> im theatralen Bereich mit Techniken aus Nō und Kyōgen benutzt oder generell auf die Inszenierungen neuer Texte mit Elementen aus beiden Künsten ausgeweitet. Shinsaku sind jedoch meist nicht radikal neu. Umewaka Minoru I. zu Beginn des 20. Jahrhunderts spielte und schrieb ebenso konservativ wie die Choreographie und die Komposition von „Bōkonka“ [12] durch seinen Nachfahren Rokurō es ist. Seine Gestaltung orientierte sich an den Erwartungen des Kaisers, von dem einer der Texte stammte, und dieser wünschte kein modernes Theater, sondern Nō, wie er es kannte, zu seinen Worten getanzt zu sehen. Beachtung finden vor allem Aufsehen erregende Inszenierungen wie „Takahime“ [104], die Super-Kyōgen oder die Aktivitäten, die die Kanze-Brüder in den 1970er Jahren auf dem ganzen Globus entfaltet haben. Bei diesen handelt es sich jedoch um Produktionen, bei denen die Zugehörigkeit zu Nō oder Kyōgen, seine Bedeutung und die der Tradition in Frage gestellt werden. Shinsaku allgemein stehen nicht für Radikalität, auch wenn sie in dieser aggressiven Form interessanter erscheinen mögen. Sie sind in erster Linie neu geschriebene, nicht auf neue, innovative Art inszenierte Stücke. Die Frage, wie neue Zuschauer gewonnen und wie das Interesse des Publikums aufrecht erhalten werden kann, bleibt für die Künstler bestehen, ganz gleich, ob sie diese an die nächste Generation weitergeben oder nicht<sup>235</sup>.

Emmert<sup>236</sup> bietet in der Folge des Durcheinanders bei der Beschreibung von Shinsaku zwei Kategorien an, in die Elemente von Nō und Kyōgen eingeordnet

<sup>231</sup> Vgl. ODA 2008 101–103.

<sup>232</sup> Vgl. RIMER 1997 184.

<sup>233</sup> Vgl. ODA 2009 138. Sie hebt darüber hinaus die Beständigkeit der Schreibpraxis hervor, die nur selten von den Anweisungen Zeamis abweiche.

<sup>234</sup> IWATA-WEICKGENANNT, Kristina (Üb.): Talking with UMEWAKA Rokurō: Performing *shinsaku nō*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): *Nō Theatre Transversal*, München 2008, 92–98 96 zitiert Umewaka Rokurō in Übersetzung mit den Worten: „*Shinsaku Nō* is hard because one needs to start from scratch and because **it is a repetition of trial and error**, but by doing so, one will be able to break out of the rather passive and protective routine of performing just the way one was taught, and one will also come to understand the greatness of one's predecessors and why something is structured the way it is.“ (Hervorhebung durch den Autor)

<sup>235</sup> BRANDON 1985 72 täuscht sich daher mit seiner Feststellung, das traditionelle Theater sei wie ein Felsen in der Strömung, um den der Wandel herumfließen würde.

<sup>236</sup> Sämtliche nachfolgenden und nicht anders ausgezeichneten Informationen stammen von EMMERT 1997, insbes. 24 (innere und äußere Elemente, s. u.).

werden können. Sie beruhen auf der Bewertung von Shinsaku, denen auch er nur neue Themen und Texte, nicht jedoch neue Kata oder Rhythmen attestiert:

- a) **innere** Elemente und
- b) **äußere** Elemente<sup>237</sup>.

Elemente der Gruppe a bilden den Kern von Nō und Kyōgen. Sie werden niemals verändert, ohne nicht mehr zu der Kunst zu gehören. Sie konstituieren sie also. Zu den Elementen der Gruppe a zählen die Grundeinheiten der Bewegung in Zeit und Raum sowie die Körperhaltung. Emmert erkennt zudem in den Geheimnissen der Darstellung (Narai) invariable Elemente, diese rechne ich jedoch zu den Grundeinheiten der Bewegung. Verwendet eine Inszenierung auch nur eines dieser Elemente nicht oder falsch, handelt es sich bei ihr nicht mehr um Nō/Kyōgen, andere wiederum sind theoretisch nicht relevant, um Nō oder Kyōgen zu konstituieren. Denn auch mit einem anderen Rhythmus oder in einem anderen Kostüm, mit einer anderen Maske oder auf einer größeren Bühne können die Grundeinheiten der Bewegung Zeit und Raum ordnen, sind nur schneller oder langsamer, kürzer oder länger, je nach Notwendigkeit.

Elemente der Gruppe b hingegen können mehr oder weniger frei verändert werden. Oda ordnet sie vier Bereichen zu: Textstruktur, Darstellungsweise, Sprache/Sprachstil und Stoff. Manche Änderungen im einen führen auch zu Änderungen in einem oder mehreren anderen Bereichen. Beispielsweise ist das Benutzen von modernem Japanisch sicher nicht ohne Konsequenzen für den Stoff und die Darstellungsweise, unter der auch Bühne und Kostüme zusammengefasst sind. Zwar können alle diese Elemente zugleich verändert werden, aber mit jeder Abweichung fällt es Zuschauern schwerer, in einer Inszenierung noch Nō/Kyōgen zu erkennen<sup>238</sup>.

### **Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen seit der Meiji-Restauration – annähernd chronologisch betrachtet**

#### **Phase 0: Neue Dramatik vor Meiji**

Bereits in der Edo-Zeit schrieben Autoren zahlreiche neue Stücke für Sarugaku und Kyōgen. Sie konnten dabei auf eine lange Tradition zurückblicken. Coldiron gibt für das 14. bis 16. Jahrhundert die Zahl von gut 2000 neu verfassten Stücken an<sup>239</sup>. Wie an anderer Stelle bereits erläutert, konnten sie sich jedoch nicht durchsetzen und ihre Autoren erhoben häufig auch gar nicht den Anspruch, mehr als einmal oder überhaupt aufgeführt zu werden. Abweichend hiervon

---

<sup>237</sup> Emmert verweist abw. an dieser Stelle auf Ausnahmen von der Regel. Ähnlich äußerte sich bereits KOMPARU 1983 266–269, ohne sich dabei jedoch auf die Shinsaku seiner Zeit zu beziehen. Für ihn ist ein Schauspiel nur dann ein Nō, wenn es in einem speziell dafür geschaffenen Raum, dem „Noh Space“ (s. 5.1.2 108, Fn. 61), gespielt und ihm mit spezifischen, auf genau dieses Ereignis zugeschnittenen äußeren Elementen Gestalt gegeben wird. Darüber hinaus führt er aus, dass es unmöglich sei, ein Nō zweimal aufzuführen. Zwar bleibe der Raum derselbe, die das Nō bestimmenden Parameter jedoch änderten sich zwangsweise mit jeder Aufführung – selbst dann, wenn Spieler und Zuschauer in derselben Konstellation bestehen bleiben sollten. Das Theatererlebnis sei definitiv nicht reproduzierbar, s. a. 10.1.

<sup>238</sup> Vgl. ODA 2009 138.

<sup>239</sup> Vgl. COLDIRON 2004 134.

erklären Scholz-Cionca/Oda, das Schreiben neuer Stücke sei nach Kanze Nagatoshi (1488–1541) weitestgehend eingestellt worden. Ganz im Gegenteil, die Spieler hätten das Repertoire der Sarugaku-Truppen bereits zu Anfang der Edo-Zeit „eingefroren“. Beide weisen jedoch in anderen Texten darauf hin, dass zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert mehrere neue Dramen erschienen, ohne sich dauerhaft im Repertoire halten zu können oder in den Kanon aufgenommen zu werden<sup>240</sup>. Meist handelte es sich um Stücke von Kennern, die ihre Schreibfertigkeit erprobten<sup>241</sup>, oder Unternehmern, die die Beliebtheit von Sarugaku und Kyōgen für ihre Zwecke ausnutzen wollten und Werbung in Gesangsbüchern unterbrachten. Diese wurden damals ausschließlich in der Gesangslehre verwendet. Emmert schreibt von einem Forscher namens Tanaka Makoto, der als Hodaka Mitsuharu ein bekannter Kotsuzumikata gewesen sein und zwischen 1963 und 1980 31 Bände mit insgesamt 1526 Texten von Shinsaku Nō aus der Edo-Zeit zusammengestellt haben soll<sup>242</sup>. Andere Autoren wie Hata Hisashi schreiben von 2000 oder 3000 Stücken, jedoch sind dies nur Schätzungen<sup>243</sup>. Bedauerlicherweise existieren derzeit weder Sammlungen noch Listen mit den Titeln oder gar Übersetzungen dieser vormodernen Shinsaku im deutschen oder englischen Sprachraum. Von den in der Edo-Zeit geschriebenen Texten wurde nur „Ume“ [119] in den Kanon aufgenommen<sup>244</sup>.

### Phase 1: Dramatische Aktivitäten bis zum Ende des 19. Jahrhunderts

Aufgrund der für die bis 1868 von den Tokugawa unterhaltenen Bühnenkünste ungünstigen Entwicklungen nach der Restauration stand das Fortbestehen von Sarugaku und Kyōgen generell in Frage, so dass bis nahe an das Ende des 19. Jahrhunderts keine Experimente mit neuen Techniken oder Stücken unternommen wurden. Ganz im Gegenteil „bereinigten“ die Behörden den Kanon um Stücke, die nicht dem Charakter des neuen Japan entsprachen. Sie regulierten die Aufführung der übrigen durch die Vergabe von Schauspiellizenzen, ohne die es schlechthin nicht gestattet war, überhaupt aufzutreten. Durchgesetzt wurde die Zensur mit Strafandrohungen. Diese trafen weniger die großen Schulen als Laientruppen, deren Repertoire häufig noch Stücke enthielt, die schon länger nicht mehr von den Professionellen gespielt wurden – oder nicht mehr in den Kanon gehörten<sup>245</sup>.

In den Jahren nach der Restauration, bemühten sich die Zāhen unter den Sarugaku-Spielern darum, das Sarugaku und seine Tradition an sich zu bewahren. Umewaka Minoru I. (1828–1909) spielte nicht mit dem Ziel der Erneuerung im Sinne, sondern um die Erinnerung an die Kunst lebendig zu halten. Ohnehin gaben die meisten auf, manche verkauften ihren Besitz oder stahlen sich bei Nacht und Nebel mit den Besitztümern ihrer Schulen davon. Manche Traditionslinien wie die der Kita-Schule blieben jahrzehntlang unterbrochen, die Finanzierung unsicher und auf die Schultern einiger Weniger verteilt, die sich noch für das Sarugaku und Kyōgen zu interessieren oder es zu spielen wagten. Bis auf diese Personen waren

<sup>240</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 212.

<sup>241</sup> Vgl. ODA 2009 138.

<sup>242</sup> Vgl. EMMERT 1997 33, Fn. 5.

<sup>243</sup> Vgl. BARTH 1972 101; Quellenangabe für HATA Hisashi: Band 3, 301.

<sup>244</sup> Vgl. insges. zu der Edo-Zeit und Hatas Schätzung EMMERT 1997 21.

<sup>245</sup> Vgl. THORNBURY 1997 56–57.

beide Künste tot, der Schulbetrieb eingestellt. Unter diesen Umständen bestand kein Bedarf nach neuen Stücken. Zwar liegt der Gedanke nahe, dass mit einem neuen Publikum eine innere Erneuerung einsetzen würde, aber in Sarugaku und Kyōgen blieb der Blick auf die Vergangenheit gerichtet, in der Hoffnung, den Zustand vor der Restauration mehr oder weniger wiederherzustellen. Experimente durften die Spieler daher nicht wagen, wenn die Kunst bis zu diesem Zeitpunkt bewahrt werden sollte. Freilich gab es auch solche, denen die Bewahrung der Tradition weniger wichtig war und die mit ihrem Erlernten als Schauspieler anderweitig Erfolg zu erzielen hofften<sup>246</sup>. Allerdings konnten sich auch Sarugaku und Kyōgen den technischen Neuerungen ihrer Zeit nicht verweigern. Notwendige Anpassungen an die Technik des neuen Japan wie die Bühnenbeleuchtung oder der Bühneninnenbau wurden hingenommen, aber nur, nachdem sie sich bereits in anderem Umfeld – beispielsweise dem kaum vom Umsturz betroffenen Kabuki – bewährt hatten. Allgemein bemühten sich die Spieler in den Jahren unmittelbar nach der Restauration darum, den Schaden für ihre Kunst, wie sie sie erinnerten, zu begrenzen und keine unnötigen Veränderungen am Erlernten vorzunehmen.

Nachdem sich die Lage für das Sarugaku Mitte bis Ende der 1870er Jahre dank der Förderung durch Iwakura Tomomi (1825–1883) und die Kaiserinmutter sowie später das persönliche Interesse Kaiser Mutsuhitos einigermaßen stabilisiert hatte, war immer noch nicht an neue Stücke zu denken. Denn bevor nicht die Frage nach einem Nationaltheater, die um 1872 von Iwakura nach seiner Rückkehr aus Europa aufgeworfen worden war, abschließend geklärt wurde, konnte die Entwicklung von Sarugaku und Kyōgen nur auf die Bewahrung ausgerichtet bleiben. Grundlage für die Einrichtung eines solchen Nationaltheaters war eine Tradition, die das (angeblich) alte Japan, seine Kultur, aus der diese neue Nation hervorgegangen war, in all seiner Glorie zeigte:

„Being modern requires becoming like others, the West, and shedding much of the immediate past; being autonomous requires the preservation of a selected past.“<sup>247</sup>

Die Entwicklung hin zu einem neuen (modernen) Theater war von Seiten der Elite, die das neue Publikum des jetzt Nō(gaku) genannten Sarugaku (und Kyōgen) stellte, nicht erwünscht. Von Seiten der Künstler könnte durchaus der Bedarf nach Experimenten mit Themen und Techniken der Gegenwart und dieser fremden Kulturen, die die Öffnung Japans militärisch erzwungen hatten, bestanden haben. Bereits während des Krieges mit China 1894–1895 und an der Verwendung der neuen Bühnen zeigte sich, dass sie dazu bereit waren, neue Wege zu gehen. Bevor jedoch die Frage nach einem japanischen Nationaltheater nicht geklärt war oder sich verlaufen hatte, war an eine Beschäftigung mit den theatralischen Impulsen des Westens oder anderer japanischer Theatergattungen, wie sie seit den 1880er Jahren im Kabuki stattfanden, nicht zu denken<sup>248</sup>. Dass diese Phase einer Öffnung für fremde Kulturen ungenutzt verstreichen konnte, schlägt sich heute vor allem darin nieder, dass keine Elemente aus Nō oder Kyōgen dauerhaften Eingang in

<sup>246</sup> Ein Beispiel dafür ist das Teriha Kyōgen, s. 10.2.1 378.

<sup>247</sup> TANAKA, Stefan: Competitive Exchanges, in: RIMER, Thomas J. (Hrsg.): A Hidden Fire. Russian and Japanese Cultural Encounters, 1868–1926, Stanford/Washington 1995, 187–189 187.

<sup>248</sup> Vgl. RAZ 1983 215–216.

Shinpageki oder Shingeki gefunden haben. Erst mit dem erneuten Aufbruch der japanischen Theaterszene und der Schöpfung des Angura-Theaters kam Bewegung in diesen Bereich der innerjapanischen Theaterwelt<sup>249</sup>.

Bis an die Jahrhundertwende blieb es um das Kyōgen ruhig. Krisen wie die Flucht des jungen Iemoto der Ōkura-Schule, Ōkura Torakazu (1867–1941), 1882 mit dem Vermögen seiner Schule<sup>250</sup> und die ablehnende Haltung des neuen Publikums trübten die Hoffnung auf eine baldige Besserung und begünstigten eine stoisch-passive Haltung gegenüber der neu erfahrenen Erniedrigung. Zwar waren zahlreiche Künstler nicht bereit, Kyōgen aufzugeben, aber die mangelnde Anerkennung begann sich bereits kurz nach der Restauration in ihrer Selbstachtung niederzuschlagen. Das Kyōgen blieb daher bis ungefähr 1950 eine geduldete aber ungeliebte Randerscheinung. Unter diesen Umständen waren Experimente kaum möglich, zumal Kyōgenkata und ihre Schulen noch weniger finanzielle Unterstützung erhielten als Spieler und ihre Schulen im Nō. Darüber hinaus erwies sich die spezielle Organisation der Schulen im Kyōgen in mehrere Zweigschulen mit einem an Einfluss armen Oberhaupt an der Spitze als nachteilig gegenüber der straffen, einigenden Organisation in der Schwesterkunst. Die Sagi-Schule überdauerte die Restauration nicht, obwohl sie über die Edo-Zeit die stärkste und beliebteste der Kyōgen-Schulen gewesen war.

Dramatiker, Handwerker und Künstler mit dem Willen, die japanische Theaterwelt aufzurütteln und von grundauf zu verändern, neu zu gestalten, wandten sich stattdessen dem Kabuki zu oder griffen Stücke und Techniken aus dem westlichen Theater auf, um diese in mehr oder weniger getreuer Weise auf japanische Bühnen zu bringen. Nō und Kyōgen galten unter den jungen Intellektuellen dieser Zeit als altmodisch und wurden mit dem Shōgunat, mit einem alten Japan, verbunden, das so nicht mehr existierte und der Gegenwart nichts mehr zu bieten hatte. Entsprechend widmeten sie ihre Kreativität den neuen theatralen Formen ihrer Zeit, von denen jedoch nur Shinpageki und Shingeki bis heute überlebt haben.

## **Phase 2: Neue Dramen und die imperialistischen Kriege Japans vom Chinesisch-Japanischen Krieg bis an das Ende des Asiatisch-Pazifischen Krieges**

### **Von den 1890er Jahren bis an das Ende der Taishō-Zeit (1912–1926)**

Erste Adaptionen westlicher Dramatik für die Nō-/Kyōgen-Bühne wurden bereits 1892 (und dann noch einmal 1906) unternommen – mit bescheidenem Erfolg<sup>251</sup>. Sie zeigten jedoch, dass es besser um die Künstlern bestellt war als noch um 1880. Die Schulen von Nō und Kyōgen hatten sich vor dem Beginn des Chinesisch-Japanischen Krieges (1894–1895) organisatorisch und finanziell bereits weitestgehend erholt und konnten auf eine große Zahl neuer Schüler blicken, durch die ihre Versorgung gesichert genug erschien, um Experimente mit neuen Texten, neuen Tänzen und neuer Musik wagen zu können. Mit diesen beegneten sie der sich ändernden

<sup>249</sup> Vgl. *ibid.* 243 sowie allgemeiner bspw. BOYD 2009, ORTOLANI 1995 258ff. und SHICHIRI 2009.

<sup>250</sup> Nachzulesen bei KOBAYASHI/KAGAYA 2007 145. Torakazu war zu dem Zeitpunkt seiner Flucht 14 Jahre alt. Sein Vater war mit nur 40 Jahren gestorben und er sah sich nicht in der Lage, die Schule in dieser schweren Zeit zu führen. Bis in die Shōwa-Zeit (1926–1989), in das Jahr 1940, hatte die Ōkura-Schule daher keinen amtierenden Iemoto. Stattdessen führten Stellvertreter die Amtsgeschäfte für den Flüchtigen, s. insges. 11.1.7 484.

<sup>251</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA 2005b 120.

Stimmung in der japanischen Elite, die für das Kaiserreich zunehmend eine Hegemonialstellung im ostasiatischen Raum verlangten.

<sup>252</sup>Auf den Vorschlag Takami Hoekis, eines Beamten aus dem Justizministerium und Schüler Umewaka Minorus I., beraumte die Umewaka-Familie für den 3., 4. und 11. November 1894 ein Kenkin Nō<sup>253</sup> unter Beteiligung der besten Spieler der Gegenwart an. Bis auf das junge (und unerfahrene) Oberhaupt der Kongō-Schule spielten sämtliche Iemoto, Kanze Kiyokado (1867–1911) schrieb sogar ein neues Stück mit dem Titel „Shutsujin“ [100], das er persönlich an diesem Tag und später für den Sohn Minorus I. spielte, als dieser für den Russisch-Japanischen Krieg eingezogen wurde. Gegeben wurden auf dem Kenkin Nō sowohl Nō als auch Kyōgen. Minoru I. war wie viele Japaner seiner Zeit überzeugter Nationalist und verfolgte den Verlauf des Krieges in den Theatern Asakusas und im Shinpageki angeregt, wie aus seinen Tagebucheinträgen aus dieser Zeit ersichtlich ist.

Das Ende des Krieges feierte er mit der Uraufführung eines Stückes, das sein Schüler Mōri Motonori (1839–1896), ein einflussreicher Geschäftsmann und Politiker aus der näheren Umgebung des Kaisers, geschrieben und für das er selbst den Gesang komponiert hatte. Zwar führte er „Mikuni no Hikari“ [67] schon früher in der Form von Shimai auf und tanzte diese auch später noch, die Premiere mit Gesang und instrumentaler Begleitung fand jedoch erst am 19. Januar 1896, beinahe ein Jahr nach Kriegsende statt. Kanze Tetsunojō V. übernahm bei dieser Veranstaltung die Tsure-Rolle. Bis zur Niederlage des Kaiserreichs im Zweiten Weltkrieg wurde das Stück immer wieder aufgeführt, schon zu Lebzeiten nicht immer unter Beteiligung von Minoru I.<sup>254</sup> Später in diesem Jahr, am 20. Oktober, brachte er „Seikan no Eki“ [87] aus der Feder des Kaisers und „Heijō“ [36]<sup>255</sup> aus der seiner Gemahlin auf die Bühne. Für beide Stücke hatte er den Gesang komponiert, in ihrer Uraufführung spielte er persönlich den Shite. Bis zu seinem Tod tanzte und sang er sie immer wieder, sie blieben jedoch Teil seines persönlichen Repertoires und wurden nach dem Tod des Kaisers nicht mehr aufgeführt. Offenbar betrachtete nicht nur Minoru I. sie als persönliches Geschenk. Die erste Grammophonaufnahme vom Gesang Minorus I. beinhaltet Passagen aus „Seikan no Eki“ [87] und „Heijō“ [36].

<sup>256</sup>Für den Erfolg im Russisch-Japanischen Krieg wurden keine gemeinsamen Benefizveranstaltungen aller Schulen mehr organisiert. Stattdessen veranstaltete

---

<sup>252</sup> KAGAYA Shinko: Dancing on a moving train: Nō between two wars, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): Nō Theatre Transversal, München 2008, 19–30 schreibt ausführlich zu dem Tagebuch Umewaka Minorus I. Sämtliche Informationen zu den Nō-Spielen während des Chinesisch-Japanischen Krieges bis zum Beginn des Russisch-Japanischen Krieges stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, aus diesem Aufsatz.

<sup>253</sup> Benefizveranstaltung ähnlich einem Kanjin Nō, deren Erlös jedoch nicht den Schulen, sondern dem Militär zugute kam.

<sup>254</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA/OSHIKIRI 2004 28–29.

<sup>255</sup> Heijō-kyō (Heizei-kyō) ist der alte Name der Stadt Nara, in der der Kaiser 710 bis 784 Residenz bezogen hatte. „Heijō“ bedeutet „Friedensburg“. Das Stück war bereits im Mai 1895 fertiggestellt worden.

<sup>256</sup> Sämtliche Informationen über das Nō während des Russisch-Japanischen Krieges stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, von SCHOLZ-CIONCA, Stanca/OSHIKIRI Hōko: Der Adler und die Chrysantheme. Nō-Spiele zum Russisch-Japanischen Krieg, in: NOAG 175–176 (2004) 23–59.

jede für sich Kenkin Nō. Dies mag an der relativen finanziellen Sicherheit liegen, die die Schulen mittlerweile genossen. Kanze, Kita und Hōshō hatten je ihre eigenen Bühnen und Fördervereine sowie über ihre Schüler ein Stammpublikum, mit dessen Besuchen sie rechnen konnten. Von neuen Stücken ist nur wenig zu lesen, aber es erscheint unwahrscheinlich, dass das Engagement des Chinesisch-Japanischen Krieges keine Entsprechung im Russisch-Japanischen Krieg gefunden haben sollte. Scholz-Cionca und Oshikiri widmen sich in einem NOAG-Artikel zwei Shinsaku Nō von 1904, „Washi“ [121] von Ōwada Takeki (1857–1910) und Kanze Kiyokado und „Ikusagami“ [43] von Hirota Kagetsu<sup>257</sup>. Zwar entstanden beide Stücke im selben Jahr, während „Washi“ [121] jedoch recht erfolgreich gewesen zu sein scheint – ohne dabei das Publikum so zu erreichen wie von den Autoren beabsichtigt –, gelangte „Ikusagami“ [43] trotz beliebter Vorlage nicht zur Aufführung. Hirota Kagetsu war Journalist und Nō-Kritiker bei der Ōsaka-Ausgabe der *Asahi Shinbun*<sup>258</sup>, kannte die Materie also, und hatte „Ikusagami“ [43] aus eigenem Antrieb geschrieben. Dabei wurde er von der Verehrung Hirose Takeos (1868–1904) inspiriert, eines von der japanischen Regierung zum Kriegshelden stilisierten jungen Schiffskommandeurs, der auf der Suche nach einem Untergebenen auf seinem sinkenden Schiff vor Port Arthur (kolonial, chinesisch Lüshun, heute Lüshunkou in der Stadt Dalian) von einer Granate zerrissen worden war. Von ihm blieb nur ein münzgroßes Stück Fleisch übrig, das, in Alkohol eingelegt, zu einer Reliquie gefertigt wurde. Noch 1947 wurde ihm zu Ehren am 2007 geschlossenen U-Bahnhof Manseibashi in Tōkyō eine Statue errichtet, sein Schrein steht in seiner Geburtsstadt Taketa in der Präfektur Oita. Hirota schrieb diesen Kriegshelden in einen Kriegsgott (Ikusagami) um, der an seinem Grabmal erscheint, gequält von den Erinnerungen an seinen Tod und die Schlacht, als ein Pilger aus seiner Heimat dort eine Chrysantheme niederlegt, ein Zeichen kaiserlicher Macht, das sich noch heute im kaiserlichen Siegel findet. Insgesamt scheint „Ikusagami“ [43] weder sprachlich noch stilistisch gut genug für die Bühne gewesen zu sein – zumal der Journalist den Nōgakukai und dessen Arbeit sowie ganz besonders Ōwada Takeki, den Schreiber von „Washi“ [121], ablehnte. Kein Spieler hätte es 1904 gewagt, sich gegen den Förderverein zu stellen – der seine Kunst am Leben hielt. Erstaunlich erscheint Hirotas Abneigung gegen ihn und Ōwada jedoch nicht nur aus diesem Grund. Denn ebenso blind wie er folgten auch Ōwada und andere Künstler der Linie des Kaisers und dessen Regierung. Sie hätten also durchaus eine Grundlage gehabt, auf der gegenseitige Anerkennung möglich gewesen wäre. Weder „Washi“ [121], das den japanischen Feldzug gegen das Zarenreich mit einem mongolischen Mythos rechtfertigt, so dass letztlich nicht nur die kulturelle Dominanz Japans in der Mongolei, sondern damit auch der später folgende Kolonialismus legitimiert werden<sup>259</sup>, noch „Ikusagami“ [43], das den Heldenmut und die Opferbereitschaft japanischer Soldaten für ihren Kaiser feierte, stehen der Politik der Meiji-Regierung

<sup>257</sup> SCHOLZ-CIONCA/OSHIKIRI 2004 29–40 behandelt „Washi“ [121], 40–56 „Ikusagami“ [43]. Beide Teile enthalten eine partielle Übersetzung der Yōkyoku.

<sup>258</sup> Eine noch heute bestehende japanische Tageszeitung, Homepage (in Englisch): <http://www.asahi.com/english/>.

<sup>259</sup> Das Thema Mongolei griff Ikenouchi Nobuyoshi (1858–1934) ein Jahr später in „Sokuteki“ noch einmal auf, in dem ein kindlicher Held von zwölf Jahren auftritt, der sich mit Erlaubnis seiner Mutter einem mongolischen Herrscher entgegen stellt.

oder der gottgleichen Stellung des Kaisers kritisch gegenüber. Sie verteidigten und rechtfertigten sogar das Handeln der politischen Elite – der sie selbst nicht angehören – und zeigen so deutlich die Stimmung unter Künstlern und ihren Kritikern Anfang des 20. Jahrhunderts in Japan auf. „Washi“ [121] hatte gegenüber „Ikusagami“ [43] nicht nur den Vorteil, besser geschrieben zu sein, sondern mit Ōwada Takeki und Kanze Kiyokado einen Schriftsteller und einen Komponisten und Choreographen gefunden zu haben, die bereits 1903 mit dem Shinsaku „Ikaribiki“ („Ankerzug“) Erfolg gehabt hatten. Beide waren vom Nōgakukai mit der Arbeit beauftragt worden und konnten daher auf dessen Unterstützung bei der Inszenierung bauen. Zwar arbeiteten sie unter Zeitdruck, schrieben am Ende jedoch zu schnell für die Schauspieler, so dass „Washi“ [121] nur gekürzt uraufgeführt werden konnte – die Rolle des Shite übernahm Kanze Kiyokado persönlich, zu dieser Zeit Kanze-Iemoto. Neben diesen dürften einige der im Chinesisch-Japanischen Krieg neu geschriebenen Stücke neu aufgeführt und gegebenenfalls an die geänderte Lage angepasst worden sein. Die Stimmung in Japan während des Krieges 1904–1905 schien insgesamt euphorischer als 1894–1895, auch wenn der Kriegsverlauf schlecht und das Ergebnis nur unzureichend geschönt war.<sup>260</sup>

<sup>261</sup>Im November 1905, nach dem Ende des Japanisch-Russischen Krieges, erklärte das japanische Kaiserreich Korea (bis 1910 Königreich Chosŏn unter den Königen Kojong und ab 1907 Sunjong) zunächst zu einem Protektorat (und 1910 zu einer Kolonie) und besetzte es. Bereits früher im selben Jahr, und noch vor dem Ende des Krieges im September, im Mai 1905, bereiste eine Nō-Truppe der Kanze-Schule unter ihrem Iemoto Kanze Kiyokado (1867–1911) das Land und spielte für die Soldaten. Kanze hatte auch koreanische Besucher erwartet, aber da die Tournee durch das Land dazu gedacht war, ein Zeichen der japanischen kulturellen Überlegenheit zu setzen, erschienen nur wenige. Die Stücke behandelten meist die Treue eines Knechts zu seinem Herren, Siege im Krieg und die Glorie des japanischen Herrschers. Gegeben wurden neben anderen „Takasago“ [105], „Tamura“ [106], „Hagoromo“ [33] und „Mochizuki“ [68]. Zwar diente die Tournee auch der Erinnerung der Truppen an die Heimat in der Fremde, aber für koreanische Besucher mussten Veranstaltungen wie diese wie ein Angriff auf die kulturelle Eigenständigkeit ihrer Heimat erscheinen. Durch den Besuch der Kanze-Truppe wurde Korea eines der ersten nicht-japanischen Länder, in denen nach der Öffnung 1853 Nō gespielt wurde.<sup>262</sup> Zu den Förderern, die diese Auslandsreise finanziert hatten, und zugleich zu den Spielern, gehörte Furuichi Kinki (1854–1934), der Präsident eines im Königreich tätigen Schienenbauunternehmens und Schüler Kiyokados. Für die Zeit nach dem Krieg planten die Besatzer sogar den Bau einer Nō-Bühne auf dem Gelände eines Shintō-Schreins in Busan, der jedoch aufgrund der ungünstigen Entwicklung in der Kolonie nie umgesetzt wurde.

<sup>260</sup> Historisches zu diesem Krieg bei GORDON 2003 121, JANSEN 2000 436–445, SIMS 2001 86–89 und ZÖLLNER 2006 291–297. Letzterer beschreibt einen für das japanische Militär kostenintensiven, aber am Ende erfolgreichen Krieg, abw. von allen anderen Autoren.

<sup>261</sup> Sämtliche Informationen zu der Tournee in Korea 1905 stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, von KAGAYA 2012.

<sup>262</sup> Vgl. DIES. 2008 29.



### **Zwischen den Kriegen** (1920er Jahre)

Eines der sechs von **Takahama Kyōshi** (1874–1959)<sup>263</sup> **zwischen 1920 und 1943 geschriebenen Shinsaku Nō**, „Oku no Hosomichi“ [76], wurde noch in den 1990er Jahren von der Konparu-Schule gelegentlich aufgeführt. Mitte der 1990er Jahre produzierte sogar die Staatliche Nō-Bühne eine Inszenierung und übertrug die Aufführung per Radio in das ganze Land. Takahama, ein bekannter Haiku-Dichter, schrieb „Oku no Hosomichi“ [76] nach Gedichten aus einem gleichnamigen Reisetagebuch von Matsuo Bashō (1644–1694)<sup>264</sup>.

Auch der Waka-Dichter **Toki Zenmaro** (1885–1980) bleibt mit seinen zum Teil aus dieser Zeit stammenden Stücken „Yumedono“ [128], „Fukkatsu“ [28] und „Tsuru“ [117] bis heute im Repertoire der Kita-Schule präsent. Scholz-Cionca/Oda nennen darüber hinaus noch „Sanetomo“ [83] und „Shōe no Nyonin“ [96]. Er arbeitete zu dessen Lebzeiten häufig mit Kita Minoru (1900–1986) zusammen. Gemeinsam brachten sie neue Heldentypen auf die Bühne, hielten sich jedoch ansonsten an die bestehenden Formen. Dem Zeitgeist entsprechend waren Tokis Stücke zunehmend religiös geprägt. Bedauerlicherweise werden Scholz-Cionca/Oda bei deren Beschreibung nicht genauer<sup>265</sup>.

Die Geschichte der Shinsaku Kyōgen in der Moderne beginnt im Jahre 1924 mit **Miyake Tōkurō IX**. (1900–1990). Der jüngere Bruder Nomura Manzōs VI. (1898–1978), aus dessen Familie auch zahlreiche der heute noch aktiven Shinsaku Kyōgen-Spieler stammen, spielte mit „Barraku Nusutto“ [11] sein erstes von insgesamt 33 neuen Stücken. Sechs von ihnen wurden zwar nie aufgeführt, aber er nahm mit seiner Arbeit auf und jenseits der Bühne die Entwicklung der 1980er und 1990er Jahre des 20. Jahrhunderts in gewisser Weise voraus, indem er sowohl Fukkyoku Kyōgen als auch Shinsaku Kyōgen inszenierte<sup>266</sup>.

### **Zusammenarbeit mit der Militärregierung** (1930er und 1940er Jahre)

Aufgrund der angespannten Lage, in der sich Japan seit dem Einmarsch in die Mandschurei befand, beschlossen die Iemoto, mit den neuen Regierungsvertretern zu kooperieren und kamen der Zensur häufig zuvor, indem sie Stücke, deren Inhalt nach den Maßstäben der Machthaber fragwürdig gewesen sein könnte, freiwillig nicht mehr aufführten. Zu diesen gehörte „Semimaru“ [88], in dem ein Mitglied der kaiserlichen Familie mit Behinderung dargestellt wird (Semimaru ist blind)<sup>267</sup>. In dieser Hinsicht handelten die Schulen des Nō ähnlich und mit ähnlicher Motivation wie die Betreiber der Kabuki-Theater<sup>268</sup>. Vorauseilenden Gehorsam dieser Art praktizierten diese bereits in der Edo-Zeit, um der Zensur durch die Behörden zuvorzukommen. Dies hatte sich lange als zufriedenstellend und den Frieden bewahrend herausgestellt, so dass sich die Fortsetzung unter der späteren Militärregierung

<sup>263</sup> SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 213 lassen die Schöpfung von Shinsaku mit Takahama Kyōshi in den 1920er Jahren beginnen, ohne dabei näher auf dessen Werke einzugehen.

<sup>264</sup> Vgl. EMMERT 1997 21.

<sup>265</sup> Vgl. *ibid.*, insges. SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 213.

<sup>266</sup> Vgl. KOBAYASHI/KAGAYA 2007 164–165.

<sup>267</sup> Vgl. RATH 2004 225–226.

<sup>268</sup> Vgl. BRANDON, James R.: New Plays in wartime: Nō and Kabuki, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): Nō Theatre Transversal, München 2008, 38–48 (BRANDON 2008a) oder DERS.: Kabuki's Forgotten War. 1931–1945, Honolulu 2008 (BRANDON 2008b).

anbot. Vor 1868 waren anstößige Inhalte sexueller oder Gewalt verherrlichender Art von der Bühne verbannt gewesen, ein Bann, gegen den zahlreiche Stücke zu Beginn und um die Mitte des 19. Jahrhunderts mehr oder minder verhöhnen verstießen. Zwar wurden die Schulen nach 1868 und in den 1930er und 1940er Jahren zunehmend bezüglich der Zensur von Regierungsbeamten beraten, aber Vorschläge kamen meist aus den eigenen Reihen<sup>269</sup>. Wegen des Rufs des Nō, Vorreiter bei der Verherrlichung japanischer Tugenden und des japanischen Volkes zu sein, unterwarfen die neuen Machthaber Japans die Spieler strenger Kontrolle. Regierungsbeamte sprachen seit Beginn des Jahres 1940 mehrmals bei den Schulen vor und verlangten die Änderung bestehender und vormals offenbar angenommener Stücke, so dass die Reaktion verständlicher wird. Die den Kaiser und das Militär verherrlichenden Töne in den Schulen ließen sich zunehmend lauter vernehmen. Von den Verhaftungen kurz vor dem Kriegseintritt der Vereinigten Staaten im Jahre 1941 waren daher vor allem junge regimekritische Aktivisten der Shingeki- und Shinpageki-Szene betroffen. Anderen linken Truppen, der Shinkyō und der Shin-Tsukiji, wurde von der Regierung nahegelegt, sich aufzulösen, um nicht mit dem Gesetz in Konflikt zu geraten<sup>270</sup>. Nō und Kyōgen hingegen waren nicht betroffen.

Während die Kriegspropaganda in den Vereinigten Staaten der 1940er Jahre dazu neigte, den japanischen Gegner als unfähig und degeneriert darzustellen, wurde im Kaiserreich die japanische Überlegenheit in Szene gesetzt. Hiervon waren die Theater insbesondere nach der Unterbindung kritischer Stimmen betroffen. Nachdem sich die Nō-Schulen dem Druck der Militärdiktatur im April 1940 gebeugt und 14 Stücke umgeschrieben hatten<sup>271</sup>, nahmen sie neue in das Repertoire auf, die den militärischen Glanz des Vaterlandes hervorhoben. Unter ihnen waren „Arawashi“ [5]<sup>272</sup>, „Miikusabune“ [64] und „Chūrei“ [20], beide nach demselben Gedicht im „Man'yōshū“<sup>273</sup> geschrieben<sup>274</sup>. Aus dieser Sammlung stammt auch der Text der japanischen Nationalhymne („Kimi ga Yo“). Im Dezember 1940 wurden nochmals fünf Stücke umgeschrieben und neun aus dem Programm genommen<sup>275</sup>, bis zum Ende des Krieges nahmen die Schulen immer mehr neue auf, um die Lücken zu füllen, von denen heute jedoch keines mehr gespielt wird.

Mit dem Einzug von Spielern in den Kriegsdienst und der Bombardierung japanischer Städte gegen Ende des Krieges nahmen die Gelegenheiten zu spielen

<sup>269</sup> Vgl. HOSAKA Kazuo: Tabus in der japanischen Theatergeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg, in: BAYERDÖRFER, Hans-Peter/SCHOLZ-CIONCA, Stanca (Hrsg.): *Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich*, München 2005, 207–229 (HOSAKA 2005b) 208–209.

<sup>270</sup> Vgl. *ibid.* 207.

<sup>271</sup> Vgl. SMETHURST, Mae J./SMETHURST, Richard J.: Two new *nō* plays written during World War II, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsg.): *Nō Theatre Transversal*, München 2008, 31–37 33.

<sup>272</sup> „Arawashi“ ist der Name einer japanischen Marinefliegerstaffel, vgl. SCHILLER, Ingo: *Marineinfanterie in Shanghai. Drehbuchübersetzung und historischer Kontext eines Spielfilms des japanischen Regisseurs Kumagai Hisatora aus dem Jahr 1939*, Berlin 2005 (MA FUH Berlin) 81, Fn. 122.

<sup>273</sup> „Sammlung der Zehntausend Blätter“, kompiliert im 8. Jahrhundert von Ōtomo no Yakamochi, eine der ältesten Gedichtsammlungen Japans.

<sup>274</sup> Vgl. RATH 2004 225.

<sup>275</sup> Vgl. *insges.* SMETHURST/SMETHURST 2008 31ff.

kontinuierlich ab, der Bedarf blieb jedoch nach wie vor bestehen. Für die Schüler hatte dies durchaus einen Vorteil: Kanze Hideo (1927–2007) berichtet, sein Großvater habe während des Krieges häufiger Zeit für ihn gehabt, so dass er bedeutend mehr und schneller habe lernen können als in Friedenszeiten. Hideos Meinung nach haben die Spieler während des Pazifischen Krieges (1941–1945) und in der Zeit zwischen ihren Auftritten aufgrund der Fülle an Zeit, die ihnen zur Verfügung stand, ihre Kunst neu entdeckt. Bis zu dieser vierjährigen Phase hätten sie nichts im Nō neu gestaltet, sondern immer nur Altes wiederholt. Auch sei die Zerstörung von Bühnen insgesamt förderlich für die Kunst gewesen, weil die Schulen so gezwungen worden seien, wieder zusammenzurücken<sup>276</sup>. Bedauerlicherweise blieb dies ein Momenteindruck, denn so schnell sie konnten, trennten sie sich nach dem Ende des Krieges wieder voneinander, und von einem künstlerischen Diskurs in diesen Tagen oder der Nachkriegszeit kann auf der Basis der Erfahrungen des Krieges nicht gesprochen werden – zumindest nicht bei den älteren Spielern.

Ungeachtet der zensierten Inhalte änderte sich nach der Besetzung Japans zunächst nichts an der Lage des Nō. Vom Oktober 1945 an waren die Skripte aufzuführender Stücke eine Woche vor dem Aufführungstermin (oder der Veröffentlichung) in englischer und japanischer Sprache beim GHQ (Hauptquartier der US-amerikanischen Besatzer) einzureichen. Praktisch wurden aufgrund der oben genannten Praxis vorausseilender Zensur kaum Stücke einbehalten. Einmal angenommen, durften sie jedoch nicht mehr geändert werden. Mit der 30 %-Quote für neue Stücke schufen die Besatzer darüber hinaus ein interessantes Instrument, um dem bekannten und ihrer Meinung nach negativ mit feudalistischem und faschistischem Gedankengut aufgeladenen Repertoire zu begegnen. Verboten waren nur Inhalte dieser und sozialistischer Art, gefördert wurden Demokratie bejahende Stoffe<sup>277</sup>.

Die vor und während des Krieges bestehende Form der Zusammenarbeit mit den Zensurbehörden wurde unter der Besatzung also fortgesetzt, wenn auch mit anderem Schwerpunkt und mit der Furcht, von den Amerikanern verboten zu werden. Dabei war das Kabuki deutlich stärker gefährdet als das Nō. Zwar hatten sich die traditionellen Künstler insgesamt hinter die Militärdiktatur gestellt und ihr gedient, so gut sie konnten, aber diese Dienste scheinen im Kabuki augenfälliger gewesen und für die Besatzer verständlicher präsentiert worden zu sein. Während das Nō sich inhaltlich mit Themen der Verherrlichung der japanischen Mythologie und Kaiserfamilie auseinandergesetzt hatte, hatte das Kabuki, ähnlich wie das Ningyō Jōruri des 17. und 18. Jahrhunderts, eine merklich praktischere Informations- und Propagandafunktion erfüllt: Schauspieler hatten die Uniformen der japanischen Armee getragen, und an dem Tag, an dem Nanking erobert worden war (13. Dezember 1937), hatte der Truppenführer des Kabuki-za, Onoe Kikugorō VI. (1885–1949), seine ganze Truppe und das Publikum ungeachtet der Kriegsverbrechen gemeinsam „Banzai!“-Rufe<sup>278</sup> ausstoßen und mit Fahnen wedeln lassen.

<sup>276</sup> Vgl. KANZE 1971 185r.-186 l.

<sup>277</sup> Vgl. HOSAKA 2005b 209–212.

<sup>278</sup> „Banzai!“ ist ein japanischer Hochruf und bedeutet wrtl. „zehntausend Jahre [Freude und Glück]“. Bis Mitte des 20. Jahrhunderts wurde er auf den Tennō angewandt und sollte ausdrücken, dass seine Herrschaft noch lange währen möge. Ursprünglich stammt „Banzai!“ aus dem Chinesischen.

Der Krieg war im Kabuki stets präsent, im Nō nur latent in der Form der Darstellung der Überlegenheit japanischen Volkstums. Brandon führt sogar aus, das Kabuki sei bis 1945 auf der Höhe der Zeit gewesen und habe sich nach der Niederlage in einer ähnlich desolaten Lage befunden wie das Kaiserreich im Ganzen. Anders als das Kaiserreich jedoch habe sich im Kabuki die Rückschau durchgesetzt und die Truppen hätten nicht den Aufstieg des neuen Japan mitverfolgt, sondern sich auf die Bewahrung einer als unverändert gedachten Tradition verlegt<sup>279</sup>. Das Kabuki der Tradition existiert demnach seit 1945, nicht 1868.

### Der Feilbietende, der Starrsinnige und das Kyōgen der Meiji-Zeit

#### „Otōfu shugi“ („Tōfu-Prinzip“)

<sup>280</sup>Shigeyama Sensaku II. (1864–1950, später Sengorō X., von der Shigeyama Sengorō-Familie der Ōkura-Schule) wurde in der Meiji-Zeit von seinen Zeitgenossen „Tōfu“ genannt, weil er seine Kunst angeblich feilbot wie Tōfu, indem er zu beinahe jeder Gelegenheit, auch zu geringen Anlässen, Kyōgen zur Unterhaltung spielte. Seine Kunst werde dadurch allgemein, gewöhnlich wie Tōfu und verliere ihren Reiz, hieß es. Sensaku II. ließ sich davon nicht beirren, sondern erhob „Otōfu Shugi“ („Tōfu-Prinzip“) zu dem Motto seiner Familie: zu jeder Zeit, zu jeder Gelegenheit bereit sein, vor jedem, ob arm oder reich, hoch- oder niedriggestellt reiz- und anspruchsvolles Kyōgen zu dessen Unterhaltung spielen zu können. Eine Folge dieses Mottos war unter anderem, dass beim Tode des Kaisers Hirohito 1989 alle Aufführungen von Nō/Kyōgen bis auf die der Shigeyama Sengorō-Familie abgesagt wurden. Man habe schließlich zugesagt zu spielen, erklärte Sennojō II. Heute noch ziert die Homepage der Familie die Titelzeile „Shigeyama Otofū Kyōgen“<sup>281</sup>.

#### Yamamoto Tōjirō III. (1898–1964) und seine Erben

Yamamoto Tōjirō III. lehnte neue Stücke ab. Seine Schule ist auch heute noch traditionell genug, als dass ihr Theater, das 1929 errichtete Suginami Nō-Theater, mit Tatami-Matten ausgelegt bleibt. Von den Zuschauern wird daher verlangt, dass sie ihre Schuhe am Eingang abstreifen und sich vor der Bühne auf Kissen oder im Seiza-Sitz niederlassen. Bis heute haben die Erben Tōjirōs III. keine Shinsaku gespielt. Ungeachtet dieser Einschränkung ist die Schule jedoch dafür bekannt, auch jenseits der eigenen Bühne unter jedweder Bedingung zu spielen, wenn sie einmal zugesagt hat<sup>282</sup>.

#### Phase 3: Nō und Kyōgen in den Nachkriegsjahren (1945 bis in die 1970er Jahre)

<sup>283</sup>Die Jahre nach dem Ende der Besatzung bis in die 1970er Jahre waren die für das moderne Nō und Kyōgen bislang turbulentesten. Zahlreiche junge (und auch

<sup>279</sup> Vgl. BRANDON 2008a, insbes. 45.

<sup>280</sup> Sämtliche Informationen zu „Otōfu Shugi“ stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, von KOBAYASHI/KAGAYA 2007 171–172.

<sup>281</sup> <http://www.soja.gr.jp/> (japanisch). Sie besitzen einen YouTube-Kanal mit einigen Videos (japanisch ohne UT): /user/clubsoja.

<sup>282</sup> Vgl. *ibid.* 172.

<sup>283</sup> Sämtliche Informationen zu den Aktivitäten von Kyōgen-Spielern nach 1945 stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, aus KOBAYASHI/KAGAYA 2007.

einige wenige ältere) Künstler nutzten ihre neu gewonnene Freiheit dazu, auch in anderen Theatergattungen, auf anderen Bühnen oder sogar in anderen Ländern Erfahrungen zu sammeln. Neugier auf Fremdes und die Lust am Experiment zeichnen Phase 3 vor allen anderen aus. Demgegenüber scheint Phase 6, die in den 1990ern beginnt und von der Forscher die Erneuerung von Nō und Kyōgen erwarten, eher von einem gewissen Konformismus geprägt zu sein.

Obwohl die Spieler nach einer Episode amerikanischer Zensur (1945–1951)<sup>284</sup> weitgehend frei darin waren aufzuführen, was die Schulen zuließen, blieb es bei dem Kanon aus dem späten 19. Jahrhundert (Hōshō Kurō hatte noch Änderungen vorgenommen). Zwar wurden Shinsaku gegeben, sie fanden jedoch auch bei großem Erfolg keinen Eingang in das Repertoire<sup>285</sup>. Dies mag mitunter am Aufwand liegen, den die Künstler für jede dieser Inszenierungen betrieben: neben der Organisation eines Spielortes und der Spieler (nicht selten mehr als in kanonischen Stücken) benötigten sie meist noch neue Kostüme, Masken und Requisiten sowie Instrumente, gelegentlich Bühnenbilder, eine Choreographie und eine Partitur, darüber hinaus Zeit neben ihren regulären Übungen und für all diese Aktivitäten und Anschaffungen hauptsächlich eines, Geld. Getragen wurde die nicht-traditionelle Entwicklung im Nō vor allem von der Familie Kanze-Tetsunojō in Kyōto<sup>286</sup>, aber auch anderen aus der Kansai-Region, beispielsweise der Katayama-Familie (ebenfalls Kanze-Tradition). Die Kantō-Familien hingegen hielten sich zurück.

Im Oktober 1949, als der Fortbestand der Schulen bereits sicherer schien, schlossen sich Forscher und Künstler zu der Dentō Geijutsu no Kai („Gesellschaft der traditionellen Künste“) zusammen, um die bislang übliche Isolation wissenschaftlicher Fächer und theatraler Gattungen zu überwinden. Gründungsmitglieder waren Kanze Hisao (1925–1978), sein Bruder Shizuo (später Tetsunojō VIII., 1931–2000), Kondō Kennosuke (\*1928), Mikawa Izumi (\*1912), Kita Nagayo (\*1924), Gotō Hideo (1927–2007, geb. Kanze), Yokomichi Mario (1916–2012), Marukoka Daiji (1913–1979) und eine Reihe anderer minder bekannter Persönlichkeiten aus Nō, Kyōgen und der Nōgaku-Forschung. Nur ein Jahr später folgte der Nōgaku Runessansu no Kai („Gesellschaft für die Renaissance des Nōgaku“), gegründet von Maruoka Akira (1907–1968) mit dem Ziel, jungen Spielern und Literaten die Gelegenheit zu geben, miteinander in Kontakt zu treten, um gemeinsam die „Wiedergeburt“<sup>287</sup> von Nō (und Kyōgen) in der Theaterwelt der Moderne herbeizuführen. Antworten auf die Frage nach dem Stellenwert von Nō und Kyōgen in dieser suchte die Renaissance-Gesellschaft auch in der Organisation von Auftritten der ihr beigetretenen Spieler, zu denen unter anderem die später prominenten Nomura-Brüder Mansaku II. (\*1931) und Mannojo IV. (\*1929/1930) gehörten.

---

<sup>284</sup> Das ist die Zeit, in der Japan offiziell von den Vereinigten Staaten von Amerika besetzt war, nachzulesen bei DOWER 2012 185–207, GORDON 2003 226–242, JANSEN 2000 678–714, RODOWICZ 1992 97, SIMS 2001 228–265, ZÖLLNER 2006 393–398 u. a.

<sup>285</sup> Vgl. RAZ 1983 232.

<sup>286</sup> Kanze Hisao und Kanze Hideo gehörten zu den Gründern der Hana no Kai („Gesellschaft der Hana“, gemeint ist die Hana aus 6.1.2, daher n. üb.). Dieser hatte sich der Untersuchung klassischer Nō-Stücke vor dem Spiegel der Schriften Zeami verschrieben, vgl. RODOWICZ 1992 97.

<sup>287</sup> Eine Wiedergeburt setzt voraus, dass Nō/Kyōgen zuvor gestorben ist. Davon bin ich nicht überzeugt.

Anders als das Nō erschien das Kyōgen den Besitzern unbedenklich. Kyōgen war weniger in die nationalistische und militaristische Propaganda der Militärdiktatur und deren Befürworter eingebunden gewesen, nicht zuletzt aufgrund der Geringschätzung der Nōgaku-Förderer. Für die Kyōgenkata verliefen die Kriegs- und die Nachkriegsjahre daher insgesamt ruhiger – und das Ende des Krieges wirkte sich befreiender aus, wie sich an der Emanzipation bis in die 1970er Jahre zeigt. Dennoch blieb es wie Kabuki und Nō den Restriktionen der Zensur unterworfen.

Zwar waren während der letzten Kriegsjahre zahllose Bühnen in den Städten zerstört worden und der Wiederaufbau kam anfangs nur schleppend voran, aber der Bruch mit der Vergangenheit, der in Japan nach dem Ende des Asiatisch-Pazifischen Krieges erzwungen wurde, verhalf Kyōgen zu einem neuen, jungen und seiner Kunst gegenüber aufgeschlossenen Publikum. Es bestand vor allem aus Studenten und hatte damit einen durchgehend hohen Bildungsgrad, was für ein hohes Niveau traditioneller Aufführungen und progressiver Inszenierungen sorgte. Ohne den Einsatz von meist jüngeren Kyōgenkata in Ensembles, von denen nach wie vor Shingeki und andere moderne Formen von Theater gespielt wurden, wäre diese neue Publikumsgruppe jedoch wohl nicht auf ihre Kunst aufmerksam geworden. Der Aufstieg ist vor allen anderen Nomura Manzō VI. (1898–1978) und seinen Söhnen Mannōjō IV. (später Manzō VII.) und Mansaku II. zu verdanken, die in den bereits angesprochenen experimentellen Stücken Takechi Tetsujis in den 1950er und 1960er Jahren mitwirkten und das Kyōgen und seine Spielweise neuen Besuchern näher brachten<sup>288</sup>.

Zwischen 1960 und 1970 erreichte die Zahl der Zuschauer von Nō/Kyōgen um die 20 mit der Gründung der Universitätsorganisationen Yonkyōren und Kankaren ihren Nachkriegshöhepunkt. Sie beschäftigten sich praktisch und theoretisch mit beiden Künsten, Yonkyōren veranstaltete sogar selbst Aufführungen. Ob die Studenten, die beiden Organisationen beigetreten sind, Nō/Kyōgen treu blieben, nachdem die Euphorie der Studienjahre verschwunden war, ist nicht oder nur schwer herauszufinden. Der Kyōgen-Boom zumindest nahm in dieser Zeit seinen Anfang, in der sich ein großes Publikum für das Kyōgen zu interessieren begann und diesem durch seine Förderung und Treue bei der Emanzipation vom Nō half. Die Begeisterung ist jedoch sicher auf die Protagonisten des damaligen Shinsaku Kyōgen (und Shingeki) zurückzuführen, nicht auf die Kunst an sich.

**Bedeutende Persönlichkeiten und Produktionen der 3. Phase** waren Takechi Tetsuji (1912–1988), Tsumura Kimiko (1902–1975), „Takahime“ („Die Falkenprinzessin“, 1967), Kanze Hisao und Kanze Hideo (jeweils siehe oben). Sie sollen hier kurz in dieser Reihenfolge behandelt werden.

### **Takechi Tetsuji (1912–1988)**

Takechi, geboren in Ōsaka, wirkte in den 1950er Jahren in Kyōto. Sein Vater war Bauunternehmer gewesen, so dass er genügend finanziellen Rückhalt besaß, um nach dem Krieg selbst Theater zu inszenieren. Gemeinsam hatten beide 1933, als die Japaner zur Arbeit in den Munitionsfabriken gerufen wurden, zahlreiche Spieler auf ihre Arbeiterlisten gesetzt, um sie vor diesem Schicksal zu bewahren.

<sup>288</sup> Vgl. BRANDON 1997 96, NOMURA 1997 175.

Bevor Takechi zu Nō/Kyōgen kam, inszenierte er das nach ihm benannte Takechi Kabuki. Ebenso wie seine späteren Bühnenarbeiten in Nō und Kyōgen ist umstritten, ob es sich bei ihnen noch um Kabuki gehandelt haben kann oder ob er die Schwelle zu Shingeki bereits überschritten hatte. Daher benutzen Forschung und Spieler bis heute eine eigene Bezeichnung. Seine Arbeit selbst ist weniger beachtlich als der Einfluss, den er auf eine ganze Generation von Nō-/Kyōgen-Spielern, begonnen mit Kanze Hisao und Nomura Mansaku II., gehabt hat<sup>289</sup>. Daher sollen seine Leistungen kurz auch unter Nennung seiner Shingeki-Stücke umrissen werden. Scholz-Cionca/Oda führen ihn als Schöpfer von Shinsaku Nō an, obgleich dies ihrer eigenen Eingrenzung des Begriffs widerspricht. Takechi setzte nämlich bei beinahe jedem seiner Projekte neben traditionellen Shingeki-Schauspieler ein<sup>290</sup>.

Takechi tritt in Erscheinung, nachdem 1892 und 1906 Versuche, westliche Dramatik für das Nō und Kyōgen zu adaptieren, mehr oder weniger gescheitert waren<sup>291</sup>. Denn erst mit dem an „La Farce du cuvier“ (Frankreich, 15. Jahrhundert; schriftliche Quelle frühes 16. Jahrhundert) angelehnten „Susugigawa“ [103], das sogar Eingang in das Repertoire der Shigeyama Sengorō-Schule fand, ursprünglich jedoch als Shingeki-Stück geschrieben war, gelang es 1953 Iizawa Tadasu (1909–1994) unter Mitwirkung von Shigeyama Sengorō XI. (Sensaku III., 1896–1986)<sup>292</sup> in Zusammenarbeit mit Takechi, solche Übernahmen auch für ein größeres Publikum interessant zu machen. Eigentlich war es Zufall, dass Takechi an dieses Projekt geriet, seine Finanzierung aber ermöglichte eine der ersten erfolgreichen Shinsaku Kyōgen-Produktionen des neuen Japan. Gemeinsam mit dem Theaterkritiker Kitagishi, Shigeyama Shime (später Sensaku IV., 1919–2013), Sennojō II. und Sengorō XI. schrieb Takechi das Stück in ein Kyōgen um, das von einem kanonischen Stück nicht mehr unterschieden werden konnte, so gut war die Adaption gelungen. „Susugigawa“ [103] hätte angeblich ebensogut aus der Edo-Zeit stammen können. Iizawa, der an der Endfassung nicht mitgewirkt hatte, schrieb später noch mehrere Texte für das Kyōgen, an deren Inszenierung sich Nomura Mansaku II. auch nach der Beendigung seiner Zusammenarbeit mit Takechi beteiligte<sup>293</sup>. Schriftsteller und Spieler scheinen sich in diesem Zusammenhang insbesondere für die Dramen Shakespeares interessiert zu haben, von denen in Phase 6 noch die Rede sein wird<sup>294</sup>.

Für seine Beschäftigung mit Nō/Kyōgen hatte Takechi sich einen „Kyōto-Plan“ zurecht gelegt, denn mit den Kyōtoer Kyōgen-Schulen arbeitete er bereits seit Längerem zusammen. Im September 1948 hatte er, gemeinsam mit Yoshida Kōzaburō (1889–1980) das Tōzai Gōdō Kyōgen Kai („Treffen der Kyōgen-Truppen aus Ost und West“) im Somei Nō-Theater organisiert. Im Januar 1954 inszenierte er im Rahmen des „Nō Kyōgen no Yōshiki ni Yoru Sōsakugeki no Yūbe“ („Ein Abend

<sup>289</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA 2005b 118.

<sup>290</sup> Vgl. DIES./ODA 2006 213.

<sup>291</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA 2005b 120.

<sup>292</sup> Sengorō XI. (später Sensaku III.) verlegte sich nach „Susugigawa“ [103] auf die Förderung der Experimentierfreude seiner Söhne Shime (Sensaku IV.) und Sennojō II. und spielte selbst nicht mehr in neuen Stücken mit.

<sup>293</sup> Vgl. NOMURA 1997 179–180.

<sup>294</sup> Vgl. HAYASHI/KOMINZ 1998 57 r., SCHOLZ-CIONCA 2005b 120–121.

mit kreativen Stücken im Stil von Nō und Kyōgen“, Vorstellungen über die Dauer von drei Tagen) im Shinbashi Enbujō in Tōkyō Kinoshita Junjis „Yūzuru“ [130]<sup>295</sup>, an dem auch die Nomura-Brüder Mansaku II. und Mannojo IV. mitwirkten. Deren Eltern hatten ihr Einverständnis unter der Bedingung gegeben, dass die Brüder gemeinsam spielen würden. Ohnehin war die Besetzung gründlich gemischt. Neben den Kyōgen-Darstellern aus der Nomura-Familie spielten Katayama Hidetarō (nur bei Nomura, sonst Hirotarō, später Kurōemon IX. oder Yūsetsu, 1930–2015), der auch Gesang und Melodie komponiert hatte, als die Hausfrau Tsū im Katayama-Nō-Stil (Kanze-Schule) und Shigeyama Sennojō II. (1923–2010) im Shigeyama Sengorō-Stil seiner Familie mit. Den Chor besetzte Takechi hingegen westlich, Katayamas Noten waren von Dan Ikuma (1924–2001) in Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassstimme übertragen worden. Die Melodie wurde von einer Komabue („Koreanische Flöte“) gespielt, einer aus dem Gagaku bekannten Flöte<sup>296</sup>. Eine solche Zusammenarbeit erschien damals vollkommen neu – und war nur möglich, weil „Yūzuru“ [130] trotz der Beteiligung traditioneller Schauspieler aus Nō und Kyōgen nicht als traditionelles Stück, sondern als Shingeki mit Nō-Elementen galt<sup>297</sup>. Das Kyōgen rückte in der Folge des „Abend mit kreativen Stücken“ nach langer Zeit wieder in den Blickpunkt des öffentlichen Interesses – und wurde als eigene Gattung wahrgenommen<sup>298</sup>. Shingeki-Liebhaber besuchten in den Folgejahren auch Kyōgen-Vorstellungen, weil sie Gefallen an der Darstellung der Kyōgen-Spieler gefunden hatten. Ebenfalls eher Shingeki (jedoch mit mehr Kyōgen-Elementen) soll das nach „Yūzuru“ [130] im Rahmen des „Abend mit kreativen Stücken“ inszenierte „**Higashi wa Higashi**“ („Osten bleibt Osten“) gewesen sein, das Takechi kurz danach unter Mitwirkung von Sennojōs II. Bruder Shime und der Takarazuka-Schauspielerin Yorozya Mineko (\*1919) auf die Bühne brachte. Es handelte sich um eine bereits 1933 von Iwato Tōyō (1893–1969) für das Kyōgen neu geschriebene Fassung von „Chasanbai“ [17]. Obwohl diese Inszenierung von „Higashi wa Higashi“ mit der traditionellen Bühne nicht mehr viel gemein hatte<sup>299</sup>, erregte Shimes Spielstil Aufmerksamkeit und steigerte die Bekanntheit des Kyōgen noch weiter. Dessen Aufstieg als eigenständige Kunst begann mit diesen Inszenierungen – und dem Beharren Yamamoto Tōjirōs III. (1898–1964) auf der Tradition. Mansaku II. wirkte an dieser Produktion nur hinter der Bühne mit, nahm von seiner Zusammenarbeit mit Takechi jedoch die Charakteranalyse mit, von der im Kyōgen aufgrund der Typendarstellung bislang noch nichts (oder nur wenig) bekannt war. Eigenen Angaben zufolge brachte ihm die Zeit mit Takechi seine eigene Kunst bedeutend näher<sup>300</sup>.

Für den Nōgaku Kyōkai begann mit dem „Abend mit kreativen Stücken“ Neuland. Es war im Vorfeld nicht klar, wie mit den an ihm teilnehmenden Spielern

<sup>295</sup> „Yūzuru“ war ein Roman Kinoshitas, den er in Zusammenarbeit mit Takechi, Sennojō II. und Yamada Shōichi (\*1925) zu einer Bühnenfassung umschrieb.

<sup>296</sup> Klangbeispiele finden sich unter: CQwqvexgHvY und 4RbOwv-qLjQ. Yokobue ist der Oberbegriff für mehrere japanische Querflöten, zu denen die Komabue und auch die Nōkan gehören, vgl. 7.1 204–205.

<sup>297</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA 2005b 118.

<sup>298</sup> Vgl. HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 34–35, SCHOLZ-CIONCA 2005b 119.

<sup>299</sup> Iwato hatte es ausdrücklich für das traditionelle Kyōgen geschrieben.

<sup>300</sup> Vgl. insges. zu dem „Kyōto-Plan“ und seinen Folgen insbes. NOMURA 1997 173–175.



verfahren werden sollte und ob ihnen überhaupt ein Vorwurf aus ihrer Teilnahme gemacht werden konnte. Da sich die öffentliche Meinung grundsätzlich für das Projekt aussprach und mit erheblichem Widerstand gerechnet werden konnte, sollte es aufgrund eines Einspruchs des Nōgaku Kyōkai kurzfristig abgesagt werden, beschloss die Gesellschaft, stillzuhalten, jedoch in Zukunft die Teilnahme ihrer Mitglieder an fachfremden Inszenierungen von ihrer Zustimmung abhängig zu machen. Für kommende Experimente hatte dies gravierende Folgen, wie sich an späteren Beispielen zeigen wird. Zumindest befand sich der Nōgaku Kyōkai in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre noch nicht in einem Zustand, in dem er klar Stellung für oder gegen moderne Inszenierungen bezogen oder eindeutige Bedingungen für diese gesetzt hätte. Spieler blieben daher in der Wahl ihrer Aktivitäten zunächst vergleichsweise frei, solange diese nicht mit dem traditionellen Repertoire in Zusammenhang standen, das die Iemoto kontrollierten. Aber diese Entwicklung war keineswegs zwangsläufig. Für die Spieler bedeutete ihr Auftritt aufgrund der ungewissen Lage durchaus ein Risiko, das sie ihre Karriere hätte kosten können.

Der im Dezember 1955 stattfindende „Enkeigekijō Keishiki ni Yoru Sōsakugeki no Yūbe“ („Ein Abend kreativer Dramen im Arenatheater-Stil“), in dessen Programm auch „Aya no Tsuzumi“ („Die Damasttrommel“) von Mishima Yukio (1925–1970)<sup>301</sup> und „Tsuki ni Tsukareta Piero“ („Der vom Mond gelangweilte Pierrot“) aufgeführt wurden, erhob bereits nicht mehr den Anspruch, Nō/Kyōgen zu inszenieren. Während die Stücke Mishimas erklärtermaßen Shingeki waren, bezeichneten sowohl Mansaku II., der in „Tsuki ni Tsukareta Piero“ die Titelrolle spielte, als auch Hisao, der den Harlekin gab, das Stück als Angura. Sämtliche anderen Schauspieler kamen aus dem Shingeki. Dieses Stück war daher gewiss kein Nō/Kyōgen mehr, sondern modernes Theater (auch wenn die Bezeichnung „Angura“ noch keine Gattungsbezeichnung bildete), aber es gewann durch die Einbringung traditioneller Spieltechniken und hatte umgekehrt auch Einfluss auf die Art und Weise, auf die Spieler, die an dieser oder ähnlichen Inszenierungen teilgenommen hatten, auf der traditionellen Bühne spielten<sup>302</sup>.

Ein anderes 1955 inszeniertes Shinsaku Kyōgen war „Hikoichi Banashi“ [38], das 1948 als Shingeki-Fassung von Kinoshita Junji (1914–2006) geschrieben worden war<sup>303</sup>. Auch hier spielten Mansaku II. und Sennojō II. sowie dessen Bruder Shime mit. Sennojō II. hatte außerdem mit Takechi gemeinsam den Text der Shingeki-Fassung für das Kyōgen umgeschrieben. „Susugigawa“ [103] und „Hikoichi Banashi“ [38] waren die bislang erfolgreichsten Shinsaku Kyōgen, ausgenommen die Super-Kyōgen (siehe Phase 6).

Im April 1957 inszenierte Takechi im Rahmen seiner „Shinsaku Nō Kyōgen Happyōkai“ („Vorsingen von Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen“) das auf der gleichnamigen Gedichtsammlung des Tanka-Dichters Takamura Kotarō (1883–1956) aufbauende Shinsaku Nō „Chiekoshō“ [18] sowie das Shinsaku Kyōgen „Budda to Sangokō“ [15] von Mushanokōji Saneatsu (1885–1976). Beide Be-

<sup>301</sup> Diese Inszenierung war sogar für das interessierte Publikum des Angura-Theaters zu exzentrisch.

<sup>302</sup> Vgl. *ibid.* 175–176.

<sup>303</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA 2005b 119.

zeichnungen sind nicht ganz unproblematisch, weil der Nōgaku Kyōkai diese Inszenierungen nicht als Nō/Kyōgen anerkannte. Nur unter Hinzuziehung der oben angegebenen Kriterien sind sie für die Wissenschaft als Shinsaku einzuordnen. Emmert vermutet sogar, dass es sich bei „Chiekoshō“ [18] um eines der ersten, wenn nicht das erste Nō handelte, das moderne Lyrik zur Grundlage hatte<sup>304</sup>. Sämtliche Vorführungen fanden auf der Kanze-Bühne in der Hauptstadt statt. Unter anderem arbeitete Takechi erneut mit Sennojō II., Hisao und Hideo zusammen, von denen beide auch in einigen von Suzuki Tadashis (\*1939) Produktionen mitspielten (beispielsweise „The Trojan Women“)<sup>305</sup>. Die Kanze-Brüder waren in diesen Jahren vor allem jenseits der Nō-Bühne aktiv, Hideo spielte zwischen 1959 und 1979 jedoch aufgrund seines Schulausschlusses von den Kita kein Nō<sup>306</sup>. Auf der Bühne standen in den genannten Inszenierungen nur Hisao, sein Bruder Shizuo (später Tetsunojō VIII., 1931–2000) und Katayama Keijirō (\*1932, Kanze-Schule), der Chor wurde von Kanze Tetsunojō VII. (1898–1988) geleitet, den Gesang hatte Hisao komponiert. Zu den großen Namen gesellten sich herausragende Nō-Musiker: Fujita Daigorō (\*1915), Kō Yoshimitsu (1892–1977) und Yasufuku Haruo (1907–1983) spielten in „Chiekoshō“. Trotz dieser Besetzung war die Reaktion des Publikums ablehnend, in der Presse wurden die Stücke zerrissen, was nicht zuletzt daran lag, dass sie sich für den Geschmack vieler Theatergänger zu weit von „der Tradition“ entfernt hatten. Diese Niederlage markiert den Wendepunkt in den Beziehungen Takechis zu den Trägern der Erneuerung von Nō und Kyōgen, namentlich den Kanze- und den Nomura-Brüdern. Zwar war er noch einige Jahre lang mit geringem Erfolg aktiv, zog sich jedoch immer mehr zurück und überließ das Nō-Theater der Moderne anderen. Besonders mit seinem Hadaka Nō („Nackt-Nō“) verärgerte er noch einmal den Nōgaku Kyōkai, dessen Wohlwollen er jedoch bereits früher verspielt hatte<sup>307</sup>.

Für Takechi war weniger die Frage nach dem Platz des Nō in der modernen Theaterwelt wichtig als vielmehr die, inwiefern die traditionelle Bühne zu einer modernen japanischen Bühnenkunst beitragen konnte<sup>308</sup>. Ob er diese Frage für sich hat beantworten können, ist nicht bekannt. Für das Nō/Kyōgen und insbesondere für das Kyōgen bedeutet seine Arbeit, allen Rückschlägen zum Trotz, mehr Gutes als Schlechtes, nicht zuletzt aufgrund seines Durchhaltevermögens und seiner Finanzkraft, die es ihm ermöglichten, auch gegen den Willen des Nōgaku Kyōkai Stücke auf die Bühne zu bringen. Künstlerisch war er nicht besonders begabt, aber er bot jungen, aufgeschlossenen Spielern wie den Kanze-, den Nomura- und den Shigeyama-Brüdern Gelegenheiten zu spielen, die sie sonst wohl nicht erhalten hätten und hat damit dem modernen Nō/Kyōgen einen unschätzbaren Dienst er-

<sup>304</sup> Vgl. EMMERT 1997 34, Fn. 13.

<sup>305</sup> Vgl. *ibid.* 23.

<sup>306</sup> Vgl. GOODMAN, David G.: *Concerned Theatre Japan Thirty Years Later: A Personal Account*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): *Japanese Theatre and the International Stage* (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 343–354 351 zu Kanze Hideo. Er war aus der Schule ausgeschlossen worden, nachdem er sich einer Demonstration gegen das „Establishment“ angeschlossen hatte.

<sup>307</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA 2005b 119.

<sup>308</sup> Vgl. ODA 2009 145.

wiesen. Insgesamt hat sein Wirken sich für das Nō/Kyōgen in der Zukunft äußerst positiv ausgewirkt, so dass seine Fehler in der Retrospektive verzeihlich erscheinen.

### **Tsumura Kimiko (1902–1975)**

Ebenfalls als Autorin in dieser Phase aktiv war Tsumura Kimiko. Von 1950 an schrieb sie insgesamt zehn Shinsaku Nō, von denen sie zwei selbst auf die Bühne brachte. Weder sie noch ihre Stücke sind jedoch frei von Kritik, nicht zuletzt, weil sie bei der Interpretation der eigenen Werke die Stile verschiedener Schulen miteinander mischte (siehe Kapitel 6.2), weswegen sie in den Augen Kundiger unfertig wirken<sup>309</sup>.

### **„Takahime“ („Die Falkenprinzessin“)**

Das 1967 uraufgeführte und von dem Nō-Forscher Yokomichi Mario (1916–2012) geschriebene „Takahime“ [104] war ohne Zweifel das bedeutendste Shinsaku Nō des 20. Jahrhunderts. Gegen Ende der 1960er Jahre belebte es die Hoffnung wieder, dass das Nō in der Moderne neben dem zeitgenössischen Theater bestehen könne, und bis in die Gegenwart bewerten Spieler und Forscher es äußerst positiv als Beispiel zwei Kulturen übergreifenden theatralen Zusammenspiels. Denn Yokomichi empfand es dem von William Butler Yeats (1865–1939) geschriebenen „At the Hawk’s Well“ (1916) nach, einem irischen nationalen „Nō“, das sich seinerseits an der Übersetzung Ernest Francesco Fenollosas (1853–1908) von „Yōrō“ [126] orientierte<sup>310</sup>. Es handelte sich also um eine japanisch-irisch-japanische Re-Adaption. „Takahime“ [104] hatte so großen Erfolg, dass es nach 1967 immer wieder vom Tesenkaï (Spielgruppe der Kanze-Schule) aufgeführt wurde. Nicht nur die Herkunft des Stücks, sondern auch die Zusammenarbeit zwischen einem Forscher (in diesem Fall Yokomichi Mario) und Nō-Spielern zeigte nach dem Niedergang Takechi Tetsujis (1912–1988) ein Beispiel, an dem sich nachfolgende Inszenierungen messen konnten. „Takahime“ [104] war gerade noch als Nō zu erkennen und wurde als solches vom Publikum angenommen, anders als die späten Inszenierungen Takechis. Darüber hinaus führte nicht nur die Kanze-Schule das Stück auf, von deren Spielern die Choreographie stammte, sondern Darsteller aller Schulen, unter ihnen Größen der Zeit wie Asai Fumiyoshi (Kanze), Seo Kikuji (später Sakurama Kinki, \*1940, Konparu) und Awaya Yoshio (\*1949, Kita). Diese Konstellation war möglich, weil nicht ein Hauptdarsteller auftrat, sondern drei<sup>311</sup>. „Takahime“ bot nämlich nicht nur in Hinblick auf Ausstattung und Bühne, sondern auch in Dramatik und Gestaltung Neues, ohne jedoch seinen Charakter als Nō zu verlieren. Bis heute ist es dasjenige Shinsaku, das sich am weitesten von der Tradition hat entfernen können, ohne deren Charakter zu verlieren.

<sup>309</sup> Vgl. GEILHORN 2011 132.

<sup>310</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 190, YAMANAKA 2008 83, Fn. 2; zunächst geschrieben als „Taka no izumi“ („Die Quelle des Falken“). SATO 2009 27 schreibt, „At the Hawk’s Well“ basiere nicht nur auf „Yōrō“ [126], sondern auch auf „Kumasaka“ [59] und „Kagekiyo“ [47].

<sup>311</sup> Vgl. EMMERT 1997 23, 33, Fn. 6.

### Kanze Hisao (1925–1978) und Kanze/Gotō Hideo (1927–2007)

Kanze Hisao gilt als eines der prägenden Gesichter der Experimente des Nō in der Zeit nach dem Asiatisch-Pazifischen Krieg. Zumindest in der deutsch- und englischsprachigen Forschungsliteratur ist er eine so herausragende Persönlichkeit, dass er seine Zeitgenossen ausnahmslos überstrahlt. Nicht nur wirkte er an den großen Produktionen der 1950er, 1960er und 1970er Jahre mit, mit seinem Tod endete auch die Phase, in der junge Rebellen nach dem Platz ihrer Kunst in der Theaterwelt der Moderne suchten. Anders als seinem Bruder Hideo, der dem Nō für 20 Jahre den Rücken kehrte, gelang es ihm, sein Rebellentum innerhalb der Kanze-Schule auszuleben, ohne diese verlassen zu müssen. Später wurde er sogar zum Iemoto der Kanze Tetsunojō-Linie, bevor er 1978 überraschend verstarb. Unter seiner Mitwirkung fanden die gewagtesten Experimente von Nō-/Kyōgen-Spielern im vergangenen Jahrhundert statt. Seine Karriere hatte in der Kriegszeit begonnen, in der er von namhaften Meistern des Nō ausgebildet wurde, deren Lehren er jedoch schon bald nach dem Krieg für überholt erklärte<sup>312</sup>. Stattdessen widmete er sein Leben der Suche nach der „Essenz des Nō“ und deren Belebung durch eine Rückbesinnung auf die Vergangenheit, in der seiner Meinung nach Vieles von dem, was Nō ausmachte, verloren gegangen war. Daher beschäftigte er sich nicht nur gemeinsam mit Takechi und den Nomura-Brüdern mit dem Theater der Gegenwart sowie später mit der Theatergeschichte Europas, sondern auch mit der Geschichte des Sarugaku und sichtete das Repertoire seiner Schule hinsichtlich seiner historisch „reinen“ Überlieferung. Darüber hinaus nahm er Shinsaku Nō und Fukkyoku Nō auf und bearbeitete kanonische Stücke und Techniken, eine Arbeit, die Hideo nach seinem Tod fortführte. Hisao war einer der ersten Spieler, die sich nach langer Zeit wieder intensiv mit den Theorien Zeamis auseinandersetzten<sup>313</sup>.

Eines der Schlüsselereignisse seines künstlerischen Lebens war die Begegnung mit Jean-Louis Barrault (1910–1994) 1962<sup>314</sup> in Paris, dessen Interesse am Nō durch den französischen Botschafter in der Taishō-Zeit (1912–1926), Paul Claudel (1868–1955), geweckt worden war. Barrault hatte seine „Orestie“ einige Jahre zuvor (1955) mit Nō-Musik versehen, so dass Hisao nicht nur von dem öffentlichen Interesse für griechische Tragödien in der Heimat, sondern auch durch den Franzosen auf die Verbindung zwischen Nō und der griechischen Tragödie gestoßen worden sein könnte. Nach seiner Rückkehr nach Japan begann Hisao mit der Komposition von Musik und Tanz für „Takahime“ [104], 1965 kehrte er nach Europa zurück, um für das Herodes-Theater in Athen ein Nō-Programm zusammenzustellen. Es ist nicht auszuschließen, dass er sich zu dieser Gelegenheit weiter mit dem Theater Griechenlands beschäftigte. Denn nach der Gründung der Mei no Kai („Gruppe der Finsternis“) im Jahre 1970 glaubte er, die „Essenz des Nō“ in der antiken Tragödie finden zu können und inszenierte mehrere von ihnen mit Mitteln des Nō<sup>315</sup>.

<sup>312</sup> KASAI 2008 87 verschweigt jedoch, wer diese namhaften Männer gewesen sein mögen. KANZE 1971 185r. erklärt, er sei mit seinen Brüdern Hisao und Shizuo (später Kanze Tetsunojō VIII.) gemeinsam von ihrem Großvater unterrichtet worden.

<sup>313</sup> Vgl. BRANDON 1997 7.

<sup>314</sup> FISCHER-LICHTE 2009 207 schreibt von 1963.

<sup>315</sup> Vgl. insges. FISCHER-LICHTE 2009 206–207, KASAI 2008 88.

Mit „Essenz des Nō“ beschrieb Hisao hauptsächlich das Yūgen, von dem Zeami in seinen Werken erzählte und das für das Nō der Gegenwart verloren schien. Kanze vertrat die Meinung, dass das Sarugaku in der Edo-Zeit seine Ursprünglichkeit verloren hätte und hoffte, diese in ähnlich alten Theaterformen wie der griechischen Tragödie wiederzufinden. Zu dem Hauptziel der Mei no Kai erklärte er daher die Inszenierung europäischen Theaters in japanischer Bearbeitung<sup>316</sup>. Die Tragödien waren bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch zahlreiche Übersetzungen in das Japanische verbreitet worden und in Gelehrtenkreisen wohl bekannt. 1957 hatten einige aus diesen Zirkeln an der Tōdai (Universität von Tōkyō) das „Girisha Higeiki Kenkyūkai“ („Seminar für die Griechische Tragödie“) gegründet, das seit 1958 jedes Jahr eine neue Tragödie inszenierte. Seit Anfang der 1960er Jahre erlebte Japan, ausgehend von diesen Arbeiten, einen regelrechten Boom antiken griechischen Theaters, den der Mei no Kai 1971 mit „König Ödipus“ für sich ausnutzte. 1972 folgte „Agamemnon“<sup>317</sup>, 1974 „Toroya no Onna“ („Die Troerinnen“) und 1975 das unter der Regie Suzuki Tadashis inszenierte „Seneca“ („Medea“) sowie später „Dionysus“ („Die Bakchen“, 1978)<sup>318</sup>. Tadashis Inszenierungen hinterließen beim Publikum jedoch den Eindruck eines kulturellen Durcheinanders. Das lag daran, dass Parallelen und Verweise zwischen europäischer und japanischer Geschichte und Theatergeschichte gesetzt wurden, denen nur wenige zu folgen imstande waren. Beim Publikum genoss „Agamemnon“ daher das größte Ansehen, nicht zuletzt aufgrund der Fehlwahrnehmung Hisaos, die ihn dazu verleitete, in der griechischen Tragödie eine Form ursprünglichen Theaters zu erkennen, das er mit den Techniken des Nō erforschen könne. Diese waren für das japanische Publikum zugänglicher als die Inszenierungen Tadashis<sup>319</sup>.

Hisaos Bruder **Hideo** war 1970 bereits kein Mitglied des Nōgaku Kyōkai mehr. Nachdem er 1948 die Kanze Tetsunojō-Schule verlassen hatte, um bei Kita Roppeita XIV. (1874–1971) zu lernen, und von der Familie Gotō adoptiert worden war, war ihm das Korsett der Tradition 1958 auch bei diesen zu eng geworden und Kita legte ihm nahe, aus der Schule auszutreten. Bis zu dem Tode seines Bruders spielte er daher kein offiziell durch die Nōgaku Kyōkai anerkanntes Nō mehr, sondern Shingeki. Besonders irritierte ihn das zwar lange Zeit ungeschriebene, aber erzwungene gemeinsame Spielverbot verschiedener Schulen, das nur in besonderen Fällen aufgehoben oder ignoriert werden konnte. Hideo beschwor schon während seiner Abstinenz, dass er nie beabsichtigt habe, Nō zu zerstören. Seine Kritik richtete sich gegen die Starrheit, mit der insbesondere die Iemoto der Nō-Shite-Schulen den Richtlinien einer Tradition folgten, die seiner Meinung nach die Entfaltung der Kunst behinderte, weil sie nicht dem Theater, sondern dem Machterhalt der Schulen und ihrer Oberhäupter diene. Von seinem Kreuzzug gegen diese ließ er auch als Iemoto der Kanze Tetsunojō-Schule nicht ab. Dass ihn die Kunst seiner Kinderjahre nie ganz losließ, ist jedoch nicht nur an seiner späteren Rückkehr zu

<sup>316</sup> Vgl. KASAI 2008 88.

<sup>317</sup> Vgl. FISCHER-LICHTE 2009 207.

<sup>318</sup> Gemäß der Homepage des SCOT (<http://www.scot-suzukicompany.com/en/>) tragen seine Stücke neben japanischen auch englische Titel. Diese habe ich hier jedoch nicht aufgeführt.

<sup>319</sup> Vgl. NAGAO 1997 119.

erkennen, sondern auch daran, dass er meist in den Gruppen aktiv war, denen an einer Erneuerung oder Verbesserung des Nō gelegen war. Ebenso wie sein Bruder suchte er intensiv nach der „Essenz“, die das Nō verloren hatte, in den lebendigen Theatertraditionen Europas und Amerikas, unter anderem 1970 in „At the Hawk’s Well“<sup>320</sup>.

### Kyōgen und Kyōgenkata in der 3. Phase

<sup>321</sup> Kyōgen-Spieler organisieren sich in Gruppen, zu denen sich Schauspieler derselben Schule (Ōkura und Izumi), nicht jedoch zwingend derselben Zweigschule, zusammenschließen, um gemeinsam zu üben und aufzutreten<sup>322</sup>. Dabei sind sie nicht auf eine Gruppe beschränkt, sondern können Mitglied in mehreren sein. Diese Praxis wurde bereits in der Meiji-Zeit mehr und minder intensiv gepflegt und blühte nach dem Ende des Asiatisch-Pazifischen Krieges auf. Vor allem jüngere Schauspieler sammeln so auch heute noch ihre ersten Bühnenerfahrungen jenseits der Schulschule, denen ebenfalls eine große Bedeutung zukommt. Häufig sind Gruppenmitglieder miteinander verwandt, Brüder oder Cousins, was angesichts der familiären Struktur der Kyōgen-Schulen nicht verwundert. Neu hingegen waren nach dem Krieg die Gruppen, denen sich auch Mitglieder unterschiedlicher Schulen oder sogar Schauspieler anderer Gattungen anschlossen. Denn von der Zusammensetzung der Gruppe ist die Auswahl der gespielten Stücke und deren Umsetzung abhängig. Manche waren experimentierfreudig wie der Kanja Kai<sup>323</sup> mit Nomura Mansaku II. (\*1931) und Nomura Mannojo IV. (\*1929/1930), die 1953 nicht nur das Shinsaku Kyōgen „Yase Gaeru“ [124] von Konishi Jin’ichi aufführten, sondern mit Nomura Manzō VI. (1898–1978) und Yamamoto Tōjirō III. (1898–1964) in „Buaku“ [14]<sup>324</sup> auch Vertretern zweier verschiedener Spielstile auf einer Bühne vereinten. Damit reizten sie den bislang zurückhaltend agierenden Nōgaku Kyōkai, denn zu diesem Zeitpunkt begann das Gefühl der Freiheit, das die Schulen nach dem Krieg zusammengebracht hatte, bereits wieder zu schwinden.

Dass solche Experimente zu großen Schwierigkeiten führen konnten, wenn sie für den Geschmack der vorwiegend konservativen Mitglieder des Nōgaku Kyōkai zu gewagt waren, zeigte sich an der Einforderung einer Erklärung an Shigeyama Sengorō XI. (1896–1986), nachdem sein Sohn Sennojō II. (1923–2010) mit der Yaguruma-za, einer Kabuki-Truppe, aufgetreten war. Sennojō II. bot hierauf seinen Austritt aus der Gesellschaft an. Seine Entscheidung bereue er nicht, schrieb er.

<sup>320</sup> Vgl. insges. KANZE 1971 185f.-186 r, 192 r.

<sup>321</sup> Erneut stammen sämtliche Informationen zu der Nachkriegsgeschichte des Kyōgen, sofern nicht anders ausgezeichnet, von KOBAYASHI/KAGAYA 2007. Bedauerlicherweise schreiben außer diesen beiden kaum Forscher ausführlich zu dem Kyōgen der Gegenwart.

<sup>322</sup> Mehr zu den Spielgruppen findet sich in 11.1.7.

<sup>323</sup> Bereits im November 1946 veranstaltete der kurz nach dem Krieg ins Leben gerufene Kanja Kai der Nomura einen Workshop, an dem auch Forscher teilnahmen. Nomura Manzō VI. (1898–1978) hatte sie für seinen Sohn Tarō, den späteren Mannojo IV. und Manzō VII., ins Leben gerufen, nachdem dieser erklärt hatte, er wolle seinem Vater in der Schulleitung nachfolgen. Manzō VI. hatte zu diesem Zeitpunkt bereits überlegt, ob er die Schule mit sich enden lassen sollte, sah nun jedoch davon ab.

<sup>324</sup> Buaku ist eine Kyōgen-Dämonenmaske, eine Karikatur der Beshimi-Maske des Nō. Entsprechend parodiert Buaku in dem nach ihm benannten Stück Nō-Dämonen.

Gegenüber der Gesellschaft forderte er freie künstlerische Entfaltung, erhielt jedoch nie eine Antwort. Nachdem sie nicht reagiert hatte, traten Sennojō II. und sein Bruder Shime (1919–2013) 1964 erneut mit Kabuki-Schauspielern auf. Der Iemoto der Ōkura-Schule, Ōkura Yatarō XXIV. (1912–2004), forderte hierauf ihren Austritt aus dem Nōgaku Kyōkai. Dieser Forderung leisteten jedoch nur Shime und ihr Vater Sengorō XI. Folge. Sennojō II. selbst hatte kein Interesse daran, kampflos aufzugeben. Vermutlich hätte er den Ausschluss nicht abwenden können, wenn nicht Sengorō XI. selbst ausgetreten wäre. Yatarō XXIV. befürchtete nämlich die Lösung der Shigeyama Sengorō-Linie aus der Ōkura-Schule und ließ die Angelegenheit daher auf sich beruhen. Aufgrund der Beliebtheit Sengorōs XI. und seiner Söhne hätte er sonst damit rechnen können, dass diese eine dritte Kyōgen-Schule in Konkurrenz zu den bereits bestehenden gründeten. Dies hätte für ihn einen Verlust an Einkommen und Einfluss bedeutet.

Dem Kanja Kai der Nomuras folgte im Januar 1955 nach der Inszenierung von „Yūzuru“ [130] und „Higashi wa Higashi“ („Osten bleibt Osten“) mit Takechi die Gründung des „Kyōgen-Ateliers“ („Kyōgen Atorie“), dessen erklärtes Ziel darin bestand, das Verhältnis zwischen Besucher und Schauspieler auf der einen und dem Gespielten auf der anderen Seite zu untersuchen und so zu der Verständigung zwischen Bühne und Publikum beizutragen. Nach jeder Vorstellung bestand für Manzō VI. und seine Zuschauer die Möglichkeit, sich auszutauschen und gegenseitig Kritik am jeweils anderen zu üben. Die meisten Besucher dieses neuen Angebots waren aufgrund der steigenden Beliebtheit des Kyōgen nach „Yūzuru“ [130] Studenten. Das „Kyōgen-Atelier“ bestand leider nur bis 1960, inszenierte in den fünf Jahren seines Bestehens jedoch insgesamt 82 Stücke in 43 Programmen. Manzō VI. spielte zur selben Zeit noch in der Shiroki Kyōgen no Kai („Shiroki-Kyōgen-Gesellschaft“). Besucher des Kaufhauses Shiroki (heute Tōkyū) konnten dieser Gruppe während ihres Einkaufes zusehen. Bis zu dem Tod Manzōs VI. im Jahr 1978 blieb die Nomura-Familie die bekannteste (und aktivste) Kyōgen-Familie. Danach gab sie diesen Rang für einige Jahrzehnte an die Shigeyama Sengorō ab. Zunächst, in den 1960er Jahren, waren die Nomura die Einzigen, die im Ausland auf Tournee gingen.

**Miyake Tōkurō IX.** (1900–1990, Izumi-Schule), der bereits vor dem Krieg als Schriftsteller und Choreograph für neue Stücke des Kyōgen tätig gewesen war, spielte 1951 die Shite-Rolle in „Satori Sennin“ [84], das er ohne Nō aufführte. Das war zwar kein Novum, aber in der ungewissen finanziellen Situation unmittelbar nach dem Krieg, in der die Kyōgen-Schulen sich von ihrer Schwestergattung zu emanzipieren begannen, setzte er mit diesem Stück ein Zeichen für die Eigenständigkeit seiner Kunst. Zwischen 1955 und 1971 inszenierte er mehrere Fukkyoku Kyōgen, darunter „Tōjin Zumō“ [111] und „Asō“ [6], nachdem er sie aus Szenarien und anderen Quellen der Edo-Zeit neu bearbeitet hatte und schrieb nach der Inszenierung von „Barraku Nusutto“ [11] insgesamt 33 Shinsaku Kyōgen, von denen er abgesehen von sechs jedes selbst auf die Bühne brachte. Tōkurō IX. wandte sich Anfang der 1970er Jahre von den Experimenten seiner frühen Jahre ab und kehrte auch nach Manzōs VI. Tod nicht zu ihnen zurück. Seine Ernennung zum „Lebenden Nationalschatz“<sup>325</sup> 1979 für seine Verdienste um die Kunst hinderte ihn ohnehin daran. Stattdessen fuhr

<sup>325</sup> Mehr zu diesem Titel in 11.4.4 548–552.

er damit fort, die Kunst seiner Schule zu pflegen. Ebenfalls als Schreiber neuer Kyōgen war **Katayama Hiromichi** (Kurōemon VIII. aus der Kanze-Zweigschule in Kyōto, 1907–1963) tätig, dessen „Futari Nyōbō“ [30] im Juni 1952 uraufgeführt wurde. Bei den Shinsaku dieser beiden Autoren, Miyake und Katayama, handelte es sich um Einzelstücke, deren Verbindung zum Nō nur dem Namen nach bestand.

Der Höhepunkt des Kyōgen-Booms in der Nachkriegszeit war die „Ōkuraryū Izumiryū Kyōgen Kanshō Kai“ („Zusammenkunft der Ōkura- und der Izumi-Kyōgen-Schulen“) 1957, auf der bis auf Yamamoto Tōjirō III. sämtliche Größen des Kyōgen der Gegenwart gemeinsam auftraten (Shigeyama Zenchiku (1883–1965), Shigeyama Chūzaburō III. (1896–1959), Shigeyama Sengorō XI. (Sensaku III.), Nomura Manzō VI. und Miyake Tōkurō IX.). Die großen Meister des Nō waren in den Jahren zuvor gestorben oder noch dabei, sich zu entwickeln (wie Kanze Hisao und Kanze Hideo), die des Kyōgen kamen gerade in das beste Alter (um die 60). Zu dieser Zeit war das Kyōgen beliebter als das Nō. 1961 wurde die Sektion „Nōgaku“ des 16. Nationalen Kunst-Festivals beispielsweise ausschließlich von den Kyōgen-Schulen gestaltet<sup>326</sup>. Eigentlich hätte ein Fünf-Stücke-Zyklus nach Zeami aufgeführt werden sollen. Dieser war jedoch schon im Vorjahr nicht zustande gekommen, weil die Nō-Schulen ihre Teilnahme abgesagt hatten.

### **Opposition durch den Nōgaku Kyōkai seit den späten 1950er Jahren – das Ende der Freiheit**

Der Nōgaku Kyōkai war gegen Ende der 1950er Jahre jedoch noch nicht so weit, sich den Innovationen seiner jüngeren und jüngsten Mitglieder ganz zu öffnen. Im Dezember 1957 verbot er im von Okakura Shirō (1909–1959) inszenierten Shinsaku Kyōgen „Narayamabushikō“ [73] die Verwendung der Nōkan. Die als Ersatz verwendete westliche Flöte konnte jedoch die musikalische Begleitung von Sano Kazuhiko nicht gut ausdrücken. In Folge des Verbots bestanden außerdem die Musiker darauf, ungesehen hinter der Bühne zu spielen, um keine Konsequenzen fürchten zu müssen und der Chor hatte nicht genügend Mitglieder, was die Künstler nicht nur akustisch vor Schwierigkeiten stellte, sondern die Inszenierung halb und unfertig erscheinen ließ. „Narayamabushikō“ [73] war ursprünglich aus einer Arbeit Masuda Shōzōs (\*1930) hervorgegangen, die dann unter Yokomichi Mario (1916–2012) mit einigen Studenten und nach einer Überarbeitung durch Mansaku II. (\*1931) und Okakura auf die Bühne gebracht werden sollte. Beide Nomura-Brüder spielten mit. Trotz der relativ schlechten Bedingungen seiner Umsetzung gilt „Narayamabushikō“ [73] als Höhepunkt des Shinsaku Kyōgen dieser Zeit, nicht zuletzt deshalb, weil spätere Inszenierungen weniger gewagt waren, vermutlich aufgrund der Opposition durch den Nōgaku Kyōkai<sup>327</sup>.

### **Phase 4: Das Ende der Rebellion (1970er Jahre bis Mitte der 1980er Jahre)**

Mit dem Tod Kanze Hisaos 1978 setzte im Erneuerungsstreben eine Kehrtwende ein<sup>328</sup>. Seine Nachfolger waren nicht mehr so radikal, ihre Experimente nicht mehr

<sup>326</sup> Eigenständige Programme des Kyōgen werden Kyōgen-zukushi genannt.

<sup>327</sup> Vgl. KOBAYASHI/KAGAYA 2007 160–162.

<sup>328</sup> Vgl. ODA 2009 144–145. Nomura Manzō VI. starb im selben Jahr wie Kanze Hisao. Sein Tod hatte jedoch nur das Zurücktreten seiner Familie zugunsten der Shigeyama Sengorō-Familie zur Folge, vgl. KOBAYASHI/KAGAYA 2007 166.



so gewagt. Das gilt auch für diejenigen, die mit ihm gemeinsam an der Erforschung des Nō und seiner Ausdrucksmittel gewirkt hatten. 1981 gründeten Kanze Hideo, der seinem Bruder Hisao trotz 20-jähriger Abwesenheit von der Bühne als Iemoto der Kanze Tetsunojō-Linie nachgefolgt war, Kanze Tetsunojō VIII. (vormals Shizuo), Hōshō Kan (\*1935, Wakikata), Issō Yukimasa (\*1929, Fuekata) und die Nomura-Brüder Manzō VII. (vormals Mannojo IV., \*1929/1930) und Mansaku II. (\*1931) die Sarugaku no Za („Sarugaku-Truppe“). Bereits an den Geburtsdaten der Beteiligten lässt sich ablesen, dass diese keine Rebellen gegen das Establishment ihrer jeweiligen Kunst mehr waren, sondern diesem selbst angehörten. Der Name der Truppe hingegen implizierte eine Beschäftigung mit der Vergangenheit, dem Sarugaku Zeamis und der Frühzeit ihrer Kunst. Hatten Gruppen wie die Hana no Kai („Gesellschaft der Hana“), gegründet 1956 von den Kanze-Brüdern Hisao, Hideo und Shizuo (nun Tetsunojō VIII.) oder die Mei no Kai, gegründet 1971 von Hisao mit Spielern aus Nō und Shingeki, noch das Ziel, den Platz von Nō und Kyōgen in der Theaterwelt zu finden, seine Bedeutung in der Moderne zu ergründen, schienen diese Fragen bei der Gründung der Sarugaku no Za bereits geklärt<sup>329</sup>.

### Umewaka Rokurō (\*1948) und die Treue zur Tradition

<sup>330</sup>Umewaka Rokurō, 56. Iemoto der Umewaka-Schule, dessen Aktivitäten in direkter Nachfolge zu den Experimenten und der Suche nach der „Essenz“ Kanze Hisaos stehen<sup>331</sup>, inszenierte in Phase 4 zwar Shinsaku Nō und spielte mitunter gattungsfremd (beispielsweise von einem Filmregisseur angeleitet), blieb seiner Kunst jedoch insgesamt treuer als dieser. Er interessierte sich ebenfalls für die Möglichkeiten von Nō und Kyōgen in der Theaterwelt der Moderne, seinen Blick richtete er dabei jedoch nicht auf die Gegenwart, sondern in der Geschichte zurück. Ganz im Sinne der „kansei saretā“-Formel aus 2.3 nahmen Künstler wie Rokurō an, dass im Nō/Kyōgen bereits von Anfang an alle möglichen Entwicklungen der Kunst angelegt waren. Diese müssen jedoch noch gefunden oder wiedergefunden werden. Ebenso wie Kanze Hideo glaubt er daran, dass das Nō seine Blüte noch nicht wieder erreicht hat und bemüht sich darum, sein Potenzial voll zur Entfaltung zu bringen – mithilfe von Fukkyoku Nō und Shinsaku Nō. Auch mit über 60 Jahren zeichnet ihn noch eine gewisse Neugier aus, so dass seine Teilnahme an Inszenierungen von Shinsaku bis heute nicht aufgehört hat – jedoch angesichts seines fortgeschrittenen Alters seltener geworden ist.

Umewakas Karriere begann in den 1970er Jahren mit der Gründung der Yonin no Kai („Vier Personen-Gruppe“). Gemeinsam mit Yamamoto Tōjirō IV. (\*1937), Fujima Kōko (Kanjūro VII., Buyō-Tänzer) und Yoshizumi Kosaburō (Nagauta-Sänger) inszenierte er das Stück „Tanka“ [108], welches zugleich auch sein erstes Shinsaku Nō war. 1983 begann Umewaka als 56. Iemoto der Umewaka-Schule mit der Inszenierung neuer Stücke, in diesem Fall von „Daihannya“ [21], das er in Zusammenarbeit mit dem Historiker Dōmoto Masaki neu schrieb. Dōmoto vermutete, dass eine ungenutzte Shinja-Maske im Besitz der Schule zu diesem Stück

<sup>329</sup> Vgl. *ibid.* 173–174.

<sup>330</sup> Sämtliche Informationen zu Umewaka Rokurō in diesem Zeitabschnitt stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, aus dem Gespräch bei IWATA-WEICKGENANT 2008 92–95.

<sup>331</sup> Vgl. KASAI 2008 89.

gehörig sei, das in der Edo-Zeit aus dem Repertoire verschwunden war. „Daihan-nya“ [21] beschreibt die Suche Sanzō Hōshis<sup>332</sup> nach einer Sutra in Indien. Das Stück war an und für sich ein Fukkyoku, das jedoch neu geschrieben werden musste und die Kehrtwende dieser Jahre recht gut illustriert. Erneuerung konzentrierte sich auf die Rückbesinnung, die mit Hilfe von Historikern und Theaterforschern wie Dōmoto, Kasai und Oda durchgeführt wurde. Die Bemühungen konzentrierten sich nicht mehr darauf, die Beziehung von Nō oder Kyōgen zu der Theaterwelt der Gegenwart herauszufinden, sondern in seiner Geschichte verschüttetes Potenzial zu Tage zu fördern. Zu diesem Zweck der Selbstreflexion verlangsamte Nō/Kyōgen sein Spieltempo, so dass Vorstellungen der 1980er Jahre mit bis zu über zwei Stunden deutlich länger dauerten als heutzutage<sup>333</sup>.

Möglicherweise kann die Konzentration auf den Kanon und quasi-kanonische Stücke wie die Fukkyoku in dieser Dekade auch darauf zurückgeführt werden, dass selbst Kanze Hisao sich nur selten an Genzaimono herangewagt hat. Mit deren Erforschung und Bearbeitung hätten Forscher und Schauspieler nun jedoch beginnen müssen, nachdem sie die Mugenmono bereits über drei Jahrzehnte lang ausführlich betrachtet hatten. Die Kehrtwende zu Kanon und Pseudo-Kanon wäre demnach eine Ausweichhandlung gewesen, um sich nicht mit besonders schwierigen Stücken beschäftigen zu müssen – und das Bild, das die Schauspieler vom Nō in der Welt geschaffen hatten, zu zerstören.

#### **Phase 5: Fukkyoku – Rekonstruktion der Vergangenheit mit dem Blick der Gegenwart (Mitte der 80er Jahre bis Mitte der 90er Jahre)**

Wenn ein Nō oder Kyōgen (neu) inszeniert wird, das nicht mehr in das gegenwärtige Repertoire gehört, sprechen Forscher und Spieler von einem Fukkyoku, einem „alten Stück“<sup>334</sup> (wrtl. „altes Libretto“<sup>335</sup>) – meist spezifisch als Fukkyoku Nō oder Fukkyoku Kyōgen einer der Gattungen zugeordnet. Das schließt die Inszenierung eines Stücks mit ein, das auf der Grundlage von Quellen in einer „alten Form“ neu arrangiert wird, beispielsweise eine „Aoi no Ue“-Fassung, in der ein Karren mit echten Pferden auffährt. Heute ist eine „realistische“ Variante dieses Stückes [4], in dem die Dame Rokujō mit einem Karren vorfährt, so wie das „Sarugaki Dangi“ es für den Dengaku-Darsteller Dōami beschreibt, fester Bestandteil des Repertoires<sup>336</sup>. Diese meist proto-kanonischen Fassungen sind, genau genommen, Varianten einer heute noch gespielten kanonischen. Bethe/Brazell bezeichnen die Ergebnisse solcher Rekonstruktionen jedoch nicht als Nō<sup>337</sup>. Fukkyoku können ebenso nicht mehr genutzte Regietechniken oder ein größeres Musiker-Ensemble verwenden, sind also in ihrer Form genauso vielfältig wie die Shinsaku. Wie diese

<sup>332</sup> Sanzō Hōshi ist der japanische Name des chinesischen Mönchs Xuanzang, der nach Indien reiste, um buddhistische Sutren zu suchen. Drei übernatürliche Wesenheiten begleiten ihn und helfen ihm mit ihren magischen Kräften, um durch ihn, der die Wiedergeburt eines Schülers Buddhas ist, erleuchtet zu werden.

<sup>333</sup> Vgl. KOBAYASHI/KAGAYA 2007 173, s. a. 6.5.

<sup>334</sup> Ebenso wie Shinsaku können Fukkyoku beim Publikum mitunter (heute) nicht (mehr) als Nō oder Kyōgen erkannt werden, weil äußere Elemente sich geändert haben. Nichtsdestoweniger akzeptieren Zuschauer eher Fukkyoku.

<sup>335</sup> Zusammengesetzt aus den Kanji für „alt“ und der Bezeichnung für den Nō-Text.

<sup>336</sup> Vgl. BROWN 2001 43.

<sup>337</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 189.

bieten sie den Darstellern eine Gelegenheit, aus dem vorgegebenen Rahmen auszuweichen, je nach Quellenlage mehr oder weniger<sup>338</sup>.

Erwartungsgemäß wurden zwischen der Mitte des 18. Jahrhunderts, in der ein Repertoire erstmals autoritär festgelegt wurde, und dem heutigen Tag mehrere solcher Fukkyoku inszeniert, aus der Zeit vor<sup>339</sup> und nach dem „Meiwa Kaisei Utaibon“. Zum Beispiel rekonstruierte die Kongō-Schule bereits 1931 „Motomezuka“ [69], 1951 folgte die Kanze-Schule mit ihrer eigenen Fassung. 1963 inszenierte Yamamoto Yoshihisa „Matsuura Sayohime“ [64], das nur in Texten Zeamis überlebt hatte. 21 Jahre später schließlich griff Ōtsuki Bunzō (\*1942) es in seiner bekannteren Fassung erneut auf<sup>340</sup>. Spätestens mit „Daihannya“ [21] 1983 gerieten sie auch in den Blick der westlichen Theaterforschung<sup>341</sup>, nicht zuletzt, weil die Schauspiel- und Inszenierungstechniken aus den Fukkyoku Eingang in die reguläre Inszenierung kanonischer Stücke gefunden haben. Fukkyoku werden von den Schauspielern dazu genutzt, sich mit Problemen von Nō und Kyōgen heute auseinander zu setzen und diese unter dem Deckmantel der Tradition zu lösen. Seit den 1980er Jahren haben einzelne Schauspieler daher Vereine gegründet, deren Ziel in der Neuinszenierung von Fukkyoku oder Shinsaku besteht, darunter Hashi no Kai (heute Nōgaku Kanzeza), Umewaka Rokurō no Kai, Ōtsuki Bunzō no Kai und Sarugaku no Za<sup>342</sup>. Umewaka Rokurō (\*1948) und Dōmoto Masaki inszenierten mit „Daihannya“ [21] auf der Grundlage einer alten, nicht mehr genutzten Daihannya-Maske aus dem Fundus der Umewaka-Familie ein Stück, das schon lange nicht mehr aufgeführt worden war<sup>343</sup>.

Seit in den Nachkriegsjahren das Interesse mancher Darsteller für die Vergangenheit ihrer Kunst geweckt worden war, wurden insbesondere nach 1970 bis in die Mitte der 1990er Jahre immer wieder neue Versuche unternommen, Nō mit Hilfe der Neuinszenierung alter Stücke zu erforschen. Im Kyōgen, dessen Generationenwechsel später als in der Schwestergattung einsetzte, gewannen Fukkyoku hingegen erst ab den 1980er Jahren an Bedeutung. Von da an belebten Spieler vor allem solche Stücke wieder, deren derber Humor in der Edo-Zeit für ihre Absetzung gesorgt hatte<sup>344</sup>. Mit „Daihannya“ [21] aber begann in beiden Künsten eine über ein Jahrzehnt lang andauernde Blüte der Fukkyoku, bis diese in der Beliebtheit bei Darstellern und Forschern Mitte der 1990er Jahre von den Shinsaku abgelöst wurden. Experimente mit neuen, modernen Inszenierungs- und Regietechniken verdrängten nun die mit alten, in Vergessenheit geratenen<sup>345</sup>. Einige die-

<sup>338</sup> Vgl. Emmert 1997 30.

<sup>339</sup> SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 212 schreiben von alten, nicht mehr gespielten Stücken, die zw. 1680 und 1712 für Tokugawa Tsuneyoshi und Tokugawa Ienobu wiederaufgeführt wurden.

<sup>340</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 189.

<sup>341</sup> Für gewöhnlich werden nur die Neuinszenierungen ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Fukkyoku betrachtet. Frühere Rekonstruktionen fanden nicht immer Niederschlag in den Quellen – zumal die Zuordnung zu alten, nicht mehr gespielten Stücken, vor der Einrichtung eines Kanons nicht eindeutig erfolgen kann.

<sup>342</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 213–214.

<sup>343</sup> Vgl. EMMERT 1997 22.

<sup>344</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA/ODA 2005b 120.

<sup>345</sup> Vgl. ODA 2009 144. Fukkyoku Nō werden jedoch auch heute noch inszeniert, bspw. von der Kongō-Schule.

ser Techniken fanden jedoch durchaus Eingang in das Nō der Gegenwart. Kanze Hisao (1925–1978) belebte beispielsweise den Gesang des Waki im Nochiba von „Aoi no Ue“ [4] wieder und ließ in „Shōkun“ [98] einen Darsteller sowohl den Tsure als auch den Nochijite spielen. Ähnlich wie zwei Jahrhunderte zuvor Kanze Motoakira (1722–1774) begründete er seine Änderungen mit einer Rückkehr zu der bis zu diesem Zeitpunkt nicht korrekt überlieferten Tradition. Beide beriefen sich, auf (meist materielle) Quellen aus einer mehr oder weniger mythischen Vergangenheit, jeweils in dem festen Glauben, seriös zu handeln. Bewusst unhistorisch handelte Hisao hingegen, als er die Spielgeschwindigkeit weiter reduzierte. Seiner Meinung nach war nur so die Schönheit des Nō zum Ausdruck zu bringen. Hinsichtlich ihrer Motivation unterschieden Motoakira und Hisao sich erheblich. Ersterer glaubte daran, das Sarugaku „reinigen“ und aus einer reinen Kunst Autorität und Einfluss gewinnen zu können, Hisaos Eingriffen lag die Einsicht zugrunde, dass zwar vergangene Formen niemals wieder hergestellt, zugunsten einer lebendigen Bühnenkunst jedoch Veränderungen durchgesetzt werden können – unter dem Deckmantel der Wiederbelebung verloren geglaubter Tradition<sup>346</sup>.

Fukkyoku bieten Theaterschaffenden, anders als der Name vermuten ließe, nicht die Möglichkeit, verlorene Stücke authentisch zu reinszenieren<sup>347</sup>. Sie sind ebenso ein Experimentierfeld wie die Shinsaku<sup>348</sup>. Schauspieler und Forscher suchen in ihnen nach Ausdrucksmöglichkeiten, die Nō und Kyōgen in der Gegenwart fehlen – und Fukkyoku sind der elegante Weg, ein Publikum aus Kennern mit neuen Perspektiven vertraut zu machen. Denn letztlich sind sie in den meisten Fällen ebenso komplett neu geschrieben und choreographiert wie Shinsaku. Zwar wurden für das Kyōgen eine Fülle von Szenarien nicht mehr gespielter Stücke überliefert, in denen Handlung sowie die beteiligten Figuren zusammengefasst sind<sup>349</sup>. Es fehlen jedoch Hinweise auf Dialoge und Notizen über Choreographie, Kostüme, Masken und Requisiten – kurzum, beinahe alle Informationen, die für eine Reinszenierung von Bedeutung wären. Um die Überlieferung im Nō ist es noch schlechter bestellt, zumal mehr (und genaue) Daten notwendig sind, um eine authentische Reproduktion zu ermöglichen. Kanze Hisao und Dōmoto Masaki konnten bei „Daihannya“ nur auf die Maske als Relikt und mehrere kurze Erwähnungen in verschiedenen Texten aus der Edo-Zeit zurückgreifen. Bis auf diese recht spärlichen Daten war neben dem Namen nichts über das Stück bekannt – außer dass es einmal gespielt worden war. Umewaka Rokurō schrieb auf der Grundlage bekannter Tänze eine Choreographie und erarbeitete gemeinsam mit Dōmoto Masaki und anderen einen Text und die Musik. Lediglich das Thema von „Daihannya“ unterscheidet es damit von einem Shinsaku, dessen Herstellung nicht anders verläuft: am Anfang steht das Thema, um das herum auf der Basis bestehender Kata und Shōdan Choreographie, Text und Musik geschaffen werden. Fukkyoku orientieren sich in der Regel jedoch optisch näher an kanonischen Stücken – auch wenn manche kaum mehr als Nō oder Kyōgen zu erkennen sind,

---

<sup>346</sup> Vgl. NAGAO 1997 118–120.

<sup>347</sup> Fukkyoku können jedoch auch eben das sein. Dies hängt von der Intention des Regisseurs (oder des Shite) ab, vgl. RIMER 1997 184.

<sup>348</sup> Vgl. EMMERT 1997 30.

<sup>349</sup> Gesammelt bspw. im Tenshō Kyōgenbon. SCHOLZ-CIONCA 1998 (Habil. München 1996) schreibt hierzu ausführlich im ersten Kapitel ihrer Habilitation.

weil das Sarugaku des 16. Jahrhunderts sich deutlich von dem der Moderne unterschied: Pferdekarren, üppige Bühnenausstattung und leuchtende Kostüme wirken auf der Nō-Bühne kabukihaft. Das Publikum lehnt sie daher in der Regel ab.

Bemühungen um eine Wiederherstellung eines angeblichen mythischen Urzustandes und die Reaktivierung verloren geglaubten Wissens wurden im Sarugaku in den sechs Jahrhunderten seines Bestehens immer wieder unternommen. Hisao und Motoakira müssen daher nicht als Ausnahmen, sondern als Regel wahrgenommen werden – auch wenn ihre und die Motivation ihrer Vorgänger und Nachfolger verschieden gewesen sein mögen. Mit der Festlegung eines Standards für nach und nach jedes Element von Sarugaku und Kyōgen in der mittleren Edo-Zeit machten sich die „Korrekturen“, die diese Männer vornahmen, bemerkbar. Bei allen Unterschieden waren Hisao und Motoakira sich in gewisser Hinsicht sogar ähnlich. Beide bezogen sich bei ihren „Korrekturen“ auf die Geschichte des Sarugaku (Nō), und beide ließen ihre eigenen Interpretationen einfließen. Sie waren sich zwar bewusst, dass ihre Handlungen ihren Bestrebungen zuwiderliefen, aber sie nahmen an, dass es für ihre Kunst besser sei, dies zu tun<sup>350</sup>. Dabei erfuhren sie nicht nur Zustimmung. Nicht alles, was sie in das Sarugaku (Nō) einbrachten, wurde von nachfolgenden Generationen übernommen. Motoakiras intensive Textarbeit wurde von den Zeitgenossen schlecht aufgenommen und nach seinem Tod revidiert und die Spielgeschwindigkeit im Nō nahm bereits in den 1990er Jahren wieder zu. Dennoch haben beide bleibende Eindrücke hinterlassen, und zwar mit den Änderungen, die dem Publikum gefielen, mit dem Kanon, der Konzentration der Macht in den Händen des Schuloberhauptes, mit „Daihan-nya“ [21] und reaktiviertem Spielgut. Dabei war nicht von vornherein ersichtlich, welche der Eingriffe Bestand haben würde und welche nicht. Techniken können sich festsetzen und neben, mit oder sogar als Bestandteil der Tradition fortbestehen – oder aber vergessen werden. Ebenso verhält es sich mit den Fukkyoku. Sie könnten als Variante, Kurzform oder neues Stück Eingang in das bestehende Repertoire oder sogar den Kanon finden – oder aber Episode bleiben. Unabhängig davon beeinflussen sie das Nō und Kyōgen der Gegenwart und der Zukunft. Denn die Notwendigkeit eigener Zugaben zu einem angeblich Alten besitzt das Potenzial, die Verbundenheit des Publikums mit der Tradition langsam zu lösen und führt es an den Wandel, den jede lebendige Kunst erlebt, heran. Fukkyoku bilden somit die Grundlage, auf der Shinsaku angenommen werden können<sup>351</sup>.

### Fukkyoku im Kyōgen

Zu den Neuheiten der 1980er und frühen 1990er Jahre im Kyōgen gehörte die 1994 gegründete Hanagata Kyōgen Shōnen Tai („Truppe der jungen Kyōgen-Stars“)<sup>352</sup>. Sie führte mit wechselnder Besetzung auch Shinsaku Kyōgen und Fukkyoku Kyōgen auf, darunter Stücke wie das Science Fiction-Kyōgen „Kitsune to Uchūjin“ [53] von Komatsu Sakyō, der bei diesem sehr ungewöhnlichen Projekt auch die Regie führte. Hin und wieder arbeiten Shigeyama Masayoshi (\*1945, Sengorō XIII.),

<sup>350</sup> Vgl. NAGAO 1997 121.

<sup>351</sup> Vgl. RIMER 1997.

<sup>352</sup> Bei KOBAYASHI/KAGAYA 2007 169 „Hanagata Kyōgen Kai“.

Shigeyama Shingo (Shime II., \*1947) und Shigeyama Akira (\*1952) von der Shigeyama Sengorō-Familie auch mit bereits fest in der Hierarchie der Schulen etablierten Künstlern wie Sennojō II. zusammen, der mit der Teilnahme an den Inszenierungen der Gruppe einmal mehr seine Flexibilität beweist<sup>353</sup>. Bekannt geworden sind vor allem die Stücke „Shinigami“ [94]<sup>354</sup> von Hoashi Masanori und „Negawari“ [74], bei denen er Regie führte. „Negawari“ [74] hatte Sennojō II. persönlich aus einem Szenario im „Toraakibon“ rekonstruiert<sup>355</sup>. Es handelte sich also um ein Fukkyoku Kyōgen<sup>356</sup>.

Fukkyoku werden im Kyōgen seit den 1980er Jahren immer wieder rekonstruiert. Meist beinhalten die Stücke einen derben Humor, den die Samurai und sogar die Bürger Edos abstoßend fanden und die daher aus dem Repertoire gestrichen wurden. Manche haben die Schulen seit ihrer Rekonstruktion schon mehrfach aufgeführt, ohne sie jedoch aktiv in den Kanon aufzunehmen<sup>357</sup>. Dem Publikum gefallen sie. Während Nomura Mansai II. (\*1966) von der Nomura-Familie mithilfe seiner im Kyōgen gesammelten Erfahrungen Shingeki bearbeitet und inszeniert, inszenieren die Shigeyama Sengorōs Shinsaku, das die Grenzen dessen ausreizt, was noch Kyōgen sein kann<sup>358</sup>.

### Christliche Nō und Umewaka Naohiko (\*1958)

Ungeachtet des Fukkyoku-Trends wurden auch in den 1980er und 1990er Jahren Shinsaku geschrieben und inszeniert. Zu den aktiven Spielern dieser Zeit gehörte Umewaka Naohiko<sup>359</sup>. Ebenso wie sein Bruder Rokurō ist er Shinsaku gegenüber äußerst aufgeschlossen, engagiert sich jedoch intensiver als dieser in der Forschung (an der Universität für Kunst und Kultur in Shizuoka), Lehre und auch im fremdsprachigen Nō. Zu Janine Beichmanns 1985 (und noch einmal 1986) aufgeführten „Drifting Fires“ schrieb er beispielsweise die Choreographie<sup>360</sup>, zu anderen komponierte er die Musik oder gestaltete aktiv die Inszenierung mit. Zu diesen Gelegenheiten arbeitete er häufig mit Richard Emmert zusammen, einer Größe nicht nur des englischsprachigen Nō (Theatre Nogaku<sup>361</sup>), sondern auch Dozent an der Musashino-Universität in Tōkyō. Naohiko inszenierte 1987 mit „Iesu no Senrei“ [41] und 1990 mit „Azuchi no Mi-haha“ [10] zwei christliche Nō, von denen „Iesu no Senrei“ [41] 1988 sogar vor dem Papst aufgeführt wurde. Zwei katholische Priester von der Sophia-Universität in Tōkyō, Kadowaki Kakichi

---

<sup>353</sup> Vgl. *ibid.* 169–170.

<sup>354</sup> „Shinigami“ (zusammengesetzt aus den Zeichen für „Tod“ und „Entität“) sind die Geleiter der Toten (Psychopompoi) in der japanischen Mythologie und heute insbes. in der Popkultur beliebt.

<sup>355</sup> Zu dem „Toraakibon“ vgl. das dritte Kapitel in SCHOLZ-CIONCA 1998 (Habil. München 1996).

<sup>356</sup> Vgl. KOBAYASHI/KAGAYA 2007 169–171. Hier finden sich auch die Namen der Gründungs- und der später hinzugekommenen Mitglieder.

<sup>357</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA 2005b 120.

<sup>358</sup> Vgl. *ibid.* 129–130.

<sup>359</sup> <http://www.naohikoumewaka.com/>. Hier findet sich auch eine Liste seiner Auftritte und Werke als pdf.

<sup>360</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 191–192 sowie EMMERT 1997 33, Fn. 8 zu einer Videoaufzeichnung von „Drifting Fires“.

<sup>361</sup> <http://theatretohaku.org> oder <http://theatretohaku.wordpress.com/>.

(\*1926) und Sugiura Tsuyoshi, hatten es geschrieben, Tanz und Musik stammen von ihm. „Azuchi no Mi-haha“ [10] verfasste Kadowaki allein<sup>362</sup>. Entgegen der christlichen Themen wurden beide Stücke im In- und Ausland gut aufgenommen.

### **Phase 6: Die Zeit ist reif: Blüte der neuen Stücke**

<sup>363</sup>Endlich, nachdem die von Publikum und Verbänden meist positiv aufgenommene Produktion von Fukkyoku den Boden bereitet hatte, werden seit Mitte der 1990er Jahre wieder vermehrt Shinsaku geschrieben und inszeniert. Anders als die bisweilen gewagten und kaum mehr als Nō oder Kyōgen erkennbaren Stücke der 1950er und 1960er Jahre oder die Suche nach der „Essenz“ des Nō in den 1970er Jahren lehnen sich die Shinsaku der 1990er und 2000er Jahre stark an die Tradition an. Die Erfahrungen der 1950er bis 1970er Jahre hatten gezeigt, dass Nōgaku Kyōkai und Publikum manche Aspekte neuer Inszenierungen, insbesondere im Bereich von Sprache und Optik, eher missfielen als andere, im Bereich von Ausstattungsvariation und Musik etwa. Shinsaku spielen heute nur selten mit Elementen anderer Theatergattungen und mischen die Schulen und deren Stile kaum. Es stellt sich die Frage, ob sich nicht im Laufe der Jahre gewisse (inoffizielle) Richtlinien für die Erstellung und Inszenierung moderner Nō/Kyōgen herausgebildet haben, denen die Autoren und Regisseure der Gegenwart bereitwillig folgen. Mitunter hat sich der Produktionsprozess geändert: Künstler, die keine Mitglieder im Nōgaku Kyōkai sind, müssen von einem solchen eingeladen werden, bevor sie sich beteiligen dürfen. Bei der Entstehung von „Akiko Midaregami“ [3] wurde das Libretto bei Baba Akiko vom Nationaltheater in Auftrag gegeben. Dadurch versammeln sich vorwiegend solche Personen in den Projektgruppen, die der Tradition aufgeschlossen gegenüber stehen. Häufig entstehen die Texte heute später als die Choreographie oder sogar die Musik. Radikale Experimente wie in den 1950er und 1960er Jahren können so von den Schulen recht einfach unterbunden werden. Oda leitet hieraus einen Bedeutungsverlust der Darsteller ab, ignoriert dabei aber, dass diese häufig mit den Produzierenden identisch sind. Dies ist bereits aus den Vereinen und ihren Namen ersichtlich, die seit den 1980er Jahren gegründet wurden und sich die Inszenierung von Fukkyoku und Shinsaku zum Ziel gesetzt haben.

Mitwirkende an diesen Produktionen wie Oda Sachiko oder Richard Emmert bieten sogar Definitionen des Begriffs Shinsaku an und die Forschungen zahlreicher japanischer und nicht-japanischer Wissenschaftler haben bis heute eine gewaltige Datenmenge zusammengetragen, mit deren Hilfe theoretisch festgestellt werden könnte, was im Rahmen eines „vollkommen geschaffenen“ („kansei saretā“) Nō/Kyōgen möglich wäre und was nicht – ohne jedoch genau diese Frage zufriedenstellend zu beantworten. Aufgrund der Erfahrungen der vergangenen Jahrzehnte erscheint es den Spielern daher kaum noch notwendig, die Grenzen für moderne Inszenierungen auszutesten. Unterstützung gewähren sie vor allem denjenigen, die ihre Auffassung teilen. Es bleibt fraglich, ob sich die Künstler mit Einschränkungen ihrer Entfaltungsfreiheit durch inoffizielle Richtlinien nicht selbst behindern. Generell ist zu bemerken, dass die Shinsaku der 1990er und 2000er Jahre sich der Probleme der Gegenwart annehmen und nur noch selten Lyrik zur Grundlage haben.

<sup>362</sup> Vgl. EMMERT 1997 22.

<sup>363</sup> Sämtliche Informationen aus dieser Einleitung zu Phase 6 stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, von SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 213ff.

Oda Sachiko glaubt sogar, dass von manchen Akteuren, beispielsweise Nomura Mansai II., gezielt darauf hingearbeitet werde, ein Kyōgen nicht nur der Gegenwart, sondern der Zukunft zu schaffen<sup>364</sup>. Das lässt sich jedoch weder an Kommentaren beteiligter Künstler noch an ihren Arbeiten festmachen. Meiner Meinung nach spüren jüngere Spieler zwischen 25 und 40, dass die Fesseln der Tradition zwar Sicherheit bieten, aber nicht für die Ewigkeit gemacht sind und wollen Eigenes in ihre Kunst einbringen, um sie zu erhalten. Deswegen werden auch in der Gegenwart noch Experimente mit Techniken und Methoden aus anderen Theatergattungen durchgeführt und es besteht generell die Bereitschaft, an Großprojekten wie den Super-Kyōgen teilzunehmen. Außerdem wissen erfahrene Spieler, dass nur eine von ihnen selbst und bewusst angestoßene Abweichung von der Regel auch von ihnen kontrolliert werden kann – und Experimente positive Auswirkungen auf das eigene Spielvermögen haben. Entsprechend glaube ich, anders als Oda, nicht, dass sich das Nō und das Kyōgen der Zukunft von fachfremden Regisseuren formen lassen<sup>365</sup>. Regisseure oder Produzenten aus anderen, mitunter sehr fremden Bereichen wie Umehara Takeshi wurden zwar an den Produktionen beteiligt und auch in Zukunft beteiligt werden, aber sie werden sich nach wie vor von erfahrenen Spielern von dem Kaliber eines Umewaka Rokurō und Shigeyama Sennojō II. beraten lassen müssen, wenn ihre Inszenierungen als Nō/Kyōgen gelten sollen. Von ihnen mögen künstlerische Impulse ausgehen, nicht jedoch eine Erneuerung der Kunst als solcher. Diese muss von innen kommen – wenn sie denn kommen muss<sup>366</sup>.

Prägende Dramatiker<sup>367</sup> dieser 6. Phase sind Tada Tomio (1934–2010) mit „Mumyō no I“ [70], „Bōkonka“ [12], „Isseki Sennin“ [45], „Nagasaki no Seibo“ [72] und „Genbabuki“ [32], Yamamoto Tōjirō III. mit dem 1997 von Umewaka Rokurō in der Suntory Hall uraufgeführten „Garasha“ [31], Yoshida Yoshishige (\*1933) mit dem 2001 von Rokurō uraufgeführten „Abe no Seimei“ [1], „Yabu no Naka“ [122], eine Bearbeitung einer Erzählung über Atsushi von Akutagawa Ryūnosuke (1892–1927)<sup>368</sup>, Dōmoto Masaki mit den in dieser Phase inszenierten Stücken „Kūkai“<sup>369</sup> [58], das sich durch die Verwendung der Shō von anderen Nō abhob, „Kawazu ga Numa“ [50], das in den 1950er Jahren als Lesedrama betrachtet und bis in das Jahr 2000 nicht aufgeführt wurde, und „Sadako – Genbaku no Ko“ [80], das nicht nur modernes Japanisch, sondern auch Englisch beinhaltet und mit einem Dolmetscher für die Zuschauer arbeitet sowie Naka Tarō (1922–2014) mit „Shikōtei“<sup>370</sup> [93], inszeniert von Okamoto Akira. „Shikōtei“ [93] ist insofern bemerkenswert, als dass sowohl Nō- als auch Kyōgen-Spieler mitwirkten und Sprache und Stimme im Mit-

<sup>364</sup> Vgl. ODA 2009 144. Mansai II. weist solche Ambitionen in BIRMINGHAM 2008 von sich.

<sup>365</sup> Vgl. ODA 2009 146.

<sup>366</sup> Übereinstimmend hierzu RATH 2004 250.

<sup>367</sup> SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 meinen zu erkennen, dass den Autoren ein geringeres Gewicht zukomme als vor 1990. Stattdessen nehme die Bedeutung des Produktionsprozesses und der in ihm dominierenden Personen zu: Regisseure, Produzenten. Diese Perspektive wird verständlich, wenn andere Texte Odas herangezogen werden. ODA 2009 145–146 erwartet nämlich, dass die Erneuerung von Nō/Kyōgen von Regisseuren gestaltet werden werde.

<sup>368</sup> Vgl. *ibid.* 137.

<sup>369</sup> Kūkai (auch Kōbo Daishi, 774–835) ist der Gründer der buddhistischen Shingon-Sekte.

<sup>370</sup> Shikōtei ist der japanisierte Name des chinesischen Kaisers Qín Shihuángdì (259 v. Chr.–210 v. Chr.), dem Gründer der Qín-Dynastie.



telpunkt standen. Shite und Waki gesellten sich mitunter sogar zum Chor hinzu, so dass sie (und damit letztlich die Handlung) ganz hinter dessen Gesang zurücktraten. Diese Praxis hatte auch im Sarugaku Bestand, sie wurde jedoch so gut wie nie gebraucht und findet sich heute nicht mehr auf der Bühne.

Neben Personen von außerhalb des Nōgaku Kyōkai wie Kasai Ken'ichi (Regisseur), Umehara Takeshi (Produzent), Ogihara Tatsuko (Produzent) oder Tsuchiya Ei'ichirō (Produzent) beteiligen sich nicht nur Shitekata wie Umewaka Rokurō, Kanze Hideo oder Ōtsuki Bunzō an der Schöpfung neuer Stücke. Oda nennt darüber hinaus den Wakikata Hōshō Kan, die Hayashikata Ōkura Genjirō (Ōtsuzumi), Fujita Rokurōhei (Nōkan), Matsuda Hiroyuki (Nōkan), Kamei Tadao (Kotsuzumi) sowie Sukegawa Osamu (Taiko). Mit diesen Namen ist die Liste nicht vollständig, aber sie vermittelt einen Eindruck davon, wie zahlreich und weit gestreut die Unterstützer neuer Nō und Kyōgen in der Szene und allen Schulen sind.

**Bedeutende Persönlichkeiten und Produktionen der 6. Phase** waren oder sind Tada Tomio, Umewaka Rokurō, Ōtsuki Bunzō, Nomura Mansai II. und andere Mitglieder der Nomura-Familie, Umehara Takeshi und seine Super-Kyōgen sowie die Iemoto der Izumi-Schule Izumi Motohide (†1995) und Izumi Motoya (\*1974). Sie sollen hier kurz in dieser Reihenfolge behandelt werden. Ebenso wie zuvor kann diese Liste nicht vollständig sein und ich erhebe nicht den Anspruch, aus der großen Zahl aktiver Spieler, Autoren und anderen die bedeutendsten ausgewählt zu haben, sondern die, an deren Beispiel ich möglichst deutlich machen kann, was Akteure der 6. Phase auszeichnet.

**Tada Tomios** (1934<sup>371</sup>–2010) „**Bōkonka**“ („**Elegie vom unstillbaren Groll**“, **koreanisch „Manhanga**“)<sup>372</sup>

Der Mediziner Tada Tomio schrieb insgesamt sechs Shinsaku Nō, von denen „Mumyō no I“ [70] und „Isseki Sennin“ [45] international größere Anerkennung fanden, aber aufgrund des einsichtigen Tones, den er in „Bōkonka“ [12] gegenüber den koreanischen Opfern der japanischen Besatzung anschlägt, ist es in Ostasien angesehener. 2005 organisierte Ogihara Tatsuko eine Aufführung im Rahmen des Internationalen Festes der Darstellenden Künste in Busan – dieses Jahr war wegen der Eskalation des Takeshima-Streits<sup>373</sup> zu einem „Jahr der Freundschaft zwischen Japan und Korea“ erklärt worden. Künstler aus beiden Ländern bemühten sich um

<sup>371</sup> SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 geben sein Geburtsjahr mit 1926 an.

<sup>372</sup> Vgl. KAGAYA 2012 149, 153–157, SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 220–231.

<sup>373</sup> Seitdem Südkorea 1945 die Unabhängigkeit erlangte, ist die Zugehörigkeit der Liancourt-Felsen (jap. „Bambusinseln“, korean. „Dokdo“) zwischen Südkorea und Japan umstritten. Takeshima befindet sich im Japanischen Meer (Ostmeer) zwischen Japan und Korea westlich der Syngman Rhee-Linie (bis 1954 MacArthur-Linie) und damit in koreanischen Hoheitsgewässern, war jedoch nicht Teil des Vertrags von San Francisco zwischen Japan und Südkorea. Die Syngman Rhee-Linie galt von Anfang an als illegal und wurde 1965 nach Streitigkeiten um die Fischereirechte in der Region mit Japan abgeschafft. Nichtsdestoweniger gelten die Liancourt-Felsen sowohl Japan als auch Südkorea als Teil ihres jeweiligen Hoheitsgebiets. Ihr Besitz wird von der Bevölkerung mit z. T. drastischen Aktionen wie Selbstverbrennungsversuchen und Inselbesetzungen verteidigt, was für diplomatische Verstimmungen sorgt. Beispielhaft ein Online-Zeitungsartikel der DW aus dem Jahr 2005: <http://www.dw.de/japan-und-s%C3%BCdkorea-streiten-um-fisch-und-felsen/a-1529689>.

ungewohnt intensiven kulturellen Austausch. Die Beziehungen zwischen Korea und Japan sind eisig, weil bis heute (Stand: 2014) keine Entschuldigung für die japanischen Kriegsverbrechen während des Asiatisch-Pazifischen Krieges ausgesprochen wurde – und bis 2005 von japanischer Seite auch keine Einsicht zu erkennen war. Besonders im Internet nimmt regelrechter Hass zwischen beiden Nationen Form an, der in den letzten Jahren, mit steigendem koreanischen Selbstbewusstsein und sich schließender Schere zwischen beiden Ländern, immer populistischer geworden ist. Der versöhnliche Ton, den Tada in „Bōkonka“ [12] anspricht, einem Stück, zu dem er sich von einer Dokumentation über koreanische Kriegsoffer inspirieren ließ, wurde in Korea daher sehr positiv aufgenommen. Eher klassisch gehalten beruht „Bōkonka“ [12] auf einem koreanischen Gedicht und beschreibt die Suche eines japanischen Mönches (Waki) nach der Frau (Shite) eines in Japan verstorbenen Fabrikarbeiters koreanischer Herkunft. Wie sich herausstellt, hat die Koreanerin nie neu geheiratet, sondern immer auf ihren Ehemann gewartet, dessen spirituelles Erbe der Mönch ihr nun bringt, Jahrzehnte nach dessen Tod, und damit stellvertretend für alle Japaner eingesteht, unrecht gehandelt zu haben. Der Unterton der Versöhnung ist auf die katholischen Einflüsse in Tadas Stücken zurückzuführen. Kanze Hideo, der im Ausland großes Ansehen genießt, hatte den bei der Premiere von Hashioka Kyūma im Ranbyōshi-Stil getanzten Höhepunkt 1998 neu choreographiert („Urami no Mai“, dt. „Tanz des Grolls“) und spielte 2005 die Koreanerin in dieser neuen, emotionaleren Fassung<sup>374</sup>.

### Umewaka Rokurō

Bereits in Phase 5 aktiv fuhr Umewaka Rokurō Ende der 1990er und in den 2000er Jahren fort, Shinsaku Nō zu inszenieren, sich an ihrer Komposition zu beteiligen und sie zu spielen<sup>375</sup>. Seine Experimente können zwar mit der Extremität der frühen Jahre nach dem Krieg nicht mithalten, aber er bemüht sich, Nō in die Postmoderne zu überführen<sup>376</sup>:

„We have to continue making Noh fit with the times, otherwise Noh become something like fossils. From that standpoint, playing classics and making new works are important pillars of me.“<sup>377</sup>

Dabei setzte er auch unkonventionelle Mittel wie eine Pfeifenorgel ein, um für die Seh- und Hörgewohnheiten des Publikums ungewohnte Effekte zu erzielen, jedoch dem Charakter des gespielten Stücks näher zu kommen. Umewaka arbeitet mit mehreren verschiedenen Autoren, Musikern und Spielern zusammen und leitet zugleich die Umewaka-Schule, einer Doppelbelastung, mit der er bereits seit mehreren Jahren gut zurechtkommt. Hier führe ich nur zwei Beispiele für seine vielfältigen Aktivitäten an, „Abe no Seimei“ [1] und „Kurenai Tennyō“ [60]:

Das 2001 vom Filmregisseur Yoshida Yoshishige in Szene gesetzte „**Abe no Seimei**“ [1] verwendete eine ganze Reihe von Special Effects, die an das Sarugaku

<sup>374</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 220.

<sup>375</sup> Vgl. KASAI 2008 89.

<sup>376</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 216.

<sup>377</sup> <http://www.dreamsaddict.com/garasunokamen/news-yomiuri25jan2006-junkostranslation.php>.

des 15. und frühen 16. Jahrhunderts erinnern<sup>378</sup>. Rokurō begründete seine Zustimmung zu diesem Spektakel, das jedoch beim Publikum durchfiel, damit, dass Nō eben auch Unterhaltung sei und mit der Zeit gehen müsse. Die Kritiker fanden an „Abe no Seimei“ aber nicht nur wegen der Special Effects kaum Gefallen, sondern auch, weil es zu hektisch war und nur wenig Tiefgang hatte. Oda möchte es sogar als „Kabuki Nō“ bezeichnen<sup>379</sup>.

Am 24./25. Februar 2006 inszenierte Rokurō an der Staatlichen Nō-Bühne unter der Aufsicht der Mangaka Miuchi Suzue (\*1951) mit „**Kurenai Tennyō**“ [60] eine neue Bühnenfassung des auf dem Shōjo-Manga „Garasu no Kamen“ („Glasmaske“, 1976 begonnen, noch nicht beendet, nicht in Deutschland erschienen) aufbauenden Theaterstücks, in dem zwei Schülerinnen (und Konkurrentinnen), die Schauspielerinnen werden wollen, auftreten müssen, um ihr Talent zu beweisen. „Kurenai Tennyō“ [60] beschäftigt sich nur mit der Sage hinter dem Stück: der Bildhauer Kurenai Dani sucht nach der Statue einer himmlischen Botin, deren Erscheinen einen großen Krieg beendet haben soll. Auch in seiner Zeit wird bereits lange erbittert gekämpft und er hofft, durch die Schaffung einer ähnlichen Statue den Frieden herbeiführen zu können. Auf seiner Suche durchlebt er die Schaffensgeschichte der Statue, hinter der die tragische Liebesgeschichte zwischen einem Pflaumenbaum und einem Bildhauer für Standbilder Buddhas steht. Geschrieben wurde der Gesang von Ueda Shinji (\*1933), einem der beliebtesten Autoren des Takarazuka<sup>380</sup>.

### Ōtsuki Bunzō

Ebenso wie Umewaka Rokurō in Tōkyō ist Ōtsuki Bunzō in Ōsaka im Bereich Shinsaku aktiv – nur, nach Kyōtoer Tradition, gewagter als dieser. Gemeinsam mit Dōmoto Masaki gründete Ōtsuki um 1997 das Nōgeki no Za („Nō-Ensemble“), für dessen Vorstellungen keine konventionelle Nō-Bühne mehr benutzt wird, sondern eine für Vorträge westlicher Musik errichtete Konzerthalle (Suntory Hall). Anfangs fiel es den Hayashikata daher schwer, sich zurechtzufinden, denn die Akustik war nicht auf ihre Instrumente ausgelegt. Mittlerweile haben sie sich allerdings arrangiert und auch andere Spielstätten erschlossen<sup>381</sup>.

### Nomura-Familie und Nomura Mansai II.

Im Kyōgen blieben die Shigeyama Sengorō, allen voran Sennojō II. und Sensaku IV., bis zu ihrem Tod 2010 und 2013 aktiv. Mitte der 90er Jahre gesellten sich jedoch auch die jüngeren Mitglieder der Nomura-Familie wieder hinzu. Nomura Mansaku II. (\*1931) spielte noch 1991 in Takahashi Yasunaris (1932–2002) Shinsaku Kyōgen „Hora-zamurai“ („Samurai als Prahlhans“, Adaption von „The Merry Wives of Windsor“). Ebenfalls vom Shakespeare-Kenner Takahashi geschrieben inszenierte Mansakus II. Sohn Mansai II. im April 2001 am 1997 geöffneten Seta-gaya Public Theatre (SePT) das Shingeki „Machigai no Kyōgen“ („Kyōgen der Irrungen“, Adaption von „The Comedy of Errors“).

<sup>378</sup> Vgl. IWATA-WEICKGENANNT 2008 94.

<sup>379</sup> Vgl. ODA 2009 141.

<sup>380</sup> Genauere Informationen in einer Übersetzung des Artikels der „Yomiuri Shinbun“: <http://www.dreamsaddict.com/garasunokamen/news-yomiuri25jan2006-junkostranslation.php>.

<sup>381</sup> Vgl. IWATA-WEICKGENANNT 2008 93–94.

Während „Hora-zamurai“ noch ein an das Original angelehntes, aber stark gekürztes und für die traditionelle Bühne umgeschriebenes Shinsaku Kyōgen hätte sein können, hatte Takahashi „Machigai no Kyōgen“ zwar als Shinsaku angelegt, Mansai II. inszenierte es jedoch als Shingeki mit Verweisen auf die Gegenwarts-kultur, um ein breiteres Publikum zu erreichen (siehe 9.3.3). Dennoch blieben genügend traditionelle Elemente erhalten, zu denen nur ein kundiges Publikum Zugang hatte, so dass Kenner beider Theatergattungen sich zufrieden zeigten – und sich sogar über ihre Erfahrungen austauschen konnten. „Machigai no Kyōgen“ tourte sogar nach England und kehrte für weitere Vorstellungen nach Japan zurück, wo das SePT es noch für längere Zeit im Programm behielt<sup>382</sup>.

Für Scholz-Cionca ist von „Hora-zamurai“ zu „Machigai no Kyōgen“ ein Fortschritt zu spüren. Diesen macht sie an der Überwindung des Minimalismus der Nō-Bühne, mit dem „Hora-zamurai“ noch inszeniert wurde, fest. Mansai II. verwendete für „Machigai no Kyōgen“ hingegen eine eigene Kulisse und mehrere Requisiten, die in dem traditionellen Rahmen des Vorgängers befremdlich gewirkt hätten. Sie liegt mit ihrer Feststellung jedoch nur richtig, wenn die Ausrichtung auf ein breiteres Publikum als Fortschritt gewertet werden kann. Scholz-Cionca übersieht nämlich, dass „Machigai no Kyōgen“ kein Shinsaku Kyōgen mehr ist, sondern die Grenze zum Shingeki bereits ausdrücklich überschritten hat. Mansai II. spricht, so wie in allen seinen Arbeiten, mehr Menschen an als sein Vater, jedoch mit einer anderen Zielsetzung als dieser. Er ist nicht nur Kyōgen-Darsteller, sondern auch als Schauspieler in Film und Fernsehen und von der Shingeki-Bühne bekannt<sup>383</sup>. Seine Aktivitäten beschränken sich also nicht auf die Nō-Bühne, und erst recht nicht auf das Kyōgen, für das er jedoch kräftig die Werbetrommel rührt, insbesondere, seit er 2002 auch die künstlerische Leitung des SePT übernommen hat. Zahlreiche Veranstaltungen, um Kyōgen einem breiteren (und jüngerem) Publikum zugänglich zu machen, lassen für die Zukunft hoffen<sup>384</sup>. Mansais II. Situation ist dabei keine Seltenheit. Zahlreiche Kyōgen- (und auch Nō-)Spieler sind nicht nur auf der Bühne, sondern haupt- oder nebenberuflich vor der Kamera aktiv, um ihren Lebensunterhalt zu finanzieren<sup>385</sup> – und diese Erfahrungen bringen sie in moderne Inszenierungen ihrer Kunst mit ein, sei es, indem sie traditionelle oder neue Stücke zeitgemäß mit Filmen vergleichen oder Spezialeffekte aus diesem Bereich auf der Bühne einsetzen, ihre Wirkung anders einschätzen und so weiter<sup>386</sup>.

### Umehara Takeshis Super-Kyōgen

<sup>387</sup>Von Dezember 2001 bis April 2003 inszenierte Umehara Takeshi (\*1925) auf den Staatlichen Nō-Bühnen in Tōkyō und Kyōto gemeinsam mit der Shigeyama Sengorō-Familie die sogenannten „Super-Kyōgen“<sup>388</sup>. Neben „Mutsugorō“ [71]

<sup>382</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA 2005b 120–121, 128.

<sup>383</sup> Vgl. *ibid.* 128–129.

<sup>384</sup> Vgl. BIRMINGHAM 2008, ODA 2009 144.

<sup>385</sup> Vgl. ODA 2009 136, SCHOLZ-CIONCA 2005b 129.

<sup>386</sup> Mansai II. nennt im Interview mit BIRMINGHAM 2008 einige weitere Punkte, ohne jedoch darauf einzugehen, dass er von seiner Filmkarriere inspiriert worden sein könnte.

<sup>387</sup> Sämtliche Informationen zu den Super-Kyōgen stammen, sofern nicht anders angegeben, aus SALZ 2006. „Mutsugorō“ [71] haben Jonah und Onabe Salz komplett übersetzt.

<sup>388</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA 2005b 129. WESTERHOUT 2007 262 ordnet die Super-Kyōgen fälschlicherweise Nomura Mansai II. zu. Der hat mit ihnen jedoch nichts zu tun.

(uraufgeführt am 22./23. Dezember 2001 mit insgesamt 14 Vorstellungen) zählen „Kurōn Ningen Namashima“ [61] (uraufgeführt am 12./13. April 2002 mit insgesamt 15 Vorstellungen) und „Ōsama to Kyōryū“ [78] (uraufgeführt am 8. April 2003 mit insgesamt 18 Vorstellungen, von denen eine am 29. April 2004 in Paris stattfand), zu den Super-Kyōgen.

Umehara ist mit diesen eine Meisterleistung gelungen: nicht nur hat er die für ein Kyōgen gewöhnliche Zeitspanne mit über 90 Minuten langen Stücken deutlich überspannt und es geschafft, aktuelle Themen komisch zu inszenieren, sondern auch, der Tradition treu zu bleiben:

„Super-kyōgen plots followed a traditional kyōgen classical comedy formula of a fantastic conceit carried to a ridiculous conclusion, as an arrogant, ignorant protagonist gets his or her hilarious comeuppance.“<sup>389</sup>

Bevor er sich den Super-Kyōgen widmete, hatte Umehara bereits Super-Kabuki inszeniert, das er jedoch deutlich weniger rücksichtsvoll hinsichtlich seiner Traditionen behandelt hatte als er es beim Kyōgen tat. Seine Super-Kabuki waren grell und schrill, laut und pompös. Einige dieser Elemente finden sich zwar auch bei den Super-Kyōgen wieder, aber sie fügen sich in die Struktur der Kyōgen ein, ohne überzogen zu wirken.

Eine besondere Herausforderung war es, Kyōgen mit einer anspruchsvollen Handlung zu schreiben. Die Länge der Stücke machte dies jedoch erforderlich und stellte Spieler und Autoren vor eine bisher nie dagewesene Aufgabe. Während das Kyōgen für gewöhnlich Typen darstellt, die nicht aus ihren Fehlern lernen, wäre das einer Produktion dieser Größe nicht angemessen und wohl auch unglaublich gewesen. Daher wurde es notwendig, mit Charakteren zu arbeiten. Aufgrund der Neuheit des Unterfangens scheute Umehara vor der Herstellung neuer Kostüme, Kulissen und Requisiten nicht zurück, zu denen sogar ein Tyrannosaurus aus Pappmaché gehörte. Regie führte nicht er selbst, sondern Sennojō II., der schon in anderen Shinsaku Kyōgen Erfahrung hatte sammeln können – mit ein Grund dafür, dass den Traditionen mehr Raum zugestanden wurde als im Super-Kabuki, das Umehara nicht nur produziert, sondern bei dem er auch Regie geführt hatte.

Sämtliche an der Produktion (ausgenommen „Mutsugorō“ [71], in dem Nō-Schüler mitspielten) teilnehmenden Spieler gehörten der Shigeyama Sengorō-Familie der Ōkura-Schule an. Gestaltet wurden Kostüme, Masken und Requisiten in allen Stücken von Yokoo Tadanori (\*1936). Dieser besaß profunde Kenntnisse der Ausstattung der traditionellen Bühne und konnte daher den abstrakten Vorstellungen Umeharas und Sennojōs II. eindrucksvoll Form verleihen, indem er das Design an herkömmliche Kostüme, Masken und Requisiten anlehnte und diese parodierte.

In „Mutsugorō“ [71] sprachen die Menschen im Duktus der traditionellen Bühne, hin und wieder durchbrochen von modernem Japanisch, die Schlamm-springer tendenziell modernes Japanisch (jedoch Slang), nutzten aber ebenfalls die im traditionellen Kyōgen übliche edozeitliche Grammatik und klassische Intonation, so dass es nicht besonders auffiel. Würdevoller als das der Menschen war ihr Auftreten wohl auch deswegen, weil einige ihrer Bewegungen aus dem Nō

---

<sup>389</sup> SALZ 2006 123.

stammten oder zumindest auf es verwiesen. Ebenfalls zum Nō rechnen die Tiergeister, die die Menschen anklagen, als die Schlammpringer schon bereit sind, ihnen ihr Tun zu vergeben. Sie wurden von jungen Nō-Shitekata gespielt und trugen Nō-Masken – für das Kyōgen waren sie zu tragisch –, so dass Sennojō II. letztlich ein Ainō einfügte (anstelle von einem Aikyōgen in einem Nō). Für die Choreographie und die Komposition dieser Szene engagierte Umehara Ōtsuki Bunzō von der Kanze-Schule. Der Unternehmenspräsident wurde von Shigeyama Sensaku IV. gespielt, der zu dieser Zeit den Titel eines „Lebenden Nationalschatzes“ trug. In der an die Besucher ausgeteilten Broschüre wurden bereits Folgestücke beworben, jedoch noch keine konkreten Angaben zu ihrem Inhalt gemacht. „Mutsugorō“ [71], nach dem Programmheft angeblich inspiriert von einem Schlammpringer, der bei Umeharas Besuch des Dammprojektes in der Isahaya-Bucht (Präfektur Nagasaki) in dessen Händen gestorben war, hatte sogar politische Auswirkungen. Nachdem das Stück angelaufen war, wurden einige der in das umweltschädliche Projekt involvierten Politiker angeklagt und die Arbeiten in der Bucht eingestellt.

„Kurōn Ningen Namashima“ [61] beschäftigte sich hingegen mit der in der Öffentlichkeit heftig diskutierten Abwerbung herausragender japanischer Baseball-Spieler in die Major League. Zu dieser Zeit befürchteten Baseball-Fans, der japanische Baseball könnte zu einer Rekrutierungsliga für den amerikanischen werden, zu einer Einrichtung, in der die kommenden Stars der Major League herangebildet würden, nur um dann abgeworben zu werden, wenn sie sich auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit befanden. Tatsächlich waren Anfang der 2000er Jahre einige japanische Baseballer für die Major League eingekauft worden. Deren Namen benutzte Umehara in „Kurōn Ningen Namashima“ [61]. Namensgeber für das Stück war jedoch die nationale Baseball-Legende Shigeya Nagashima (\*1936), der 2001 in den Ruhestand gegangen war. Umehara lud ihn auch zur Premiere ein. 2002 war außerdem von Clonaid<sup>390</sup> verkündet worden, der erste menschliche Klon sei geschaffen worden. Das Stück handelt daher davon, dass mithilfe des Erbguts von Namashima eine unschlagbare Baseball-Mannschaft zusammengestellt werden soll, was jedoch nicht gelingt, weil Dr. Keaton, der die Klone erschafft, darüber vergisst, dass auch sie Menschen sind. Seine Frau verliebt sich in den ersten Klon und trennt sich von ihm. Der Namashima-Klon ersetzt ironischerweise nicht die japanischen Baseball-Spieler, sondern ihn selbst.

„Ōsama to Kyōryū“ [78] schließlich war, nicht nur, weil es kurz nach Beginn des Irak-Krieges uraufgeführt wurde, das düsterste der Reihe. Salz zufolge hatte es einen ersten Unterton, so dass er es zu den Nōgakari rechnet, einem Kyōgen-Genre, das sich in der Form am Nō orientiert, jedoch Themen von geringerer Bedeutung behandelt. Außergewöhnlich erscheint nicht nur die Handlung, sondern auch die Besetzung: Sensaku IV. spielte den König, Tottora, eine Zusammensetzung aus Adolf Hitler und Tora Hideki, aufgrund seines hohen Alters wurde jedoch beinahe sein gesamter Text gestrichen und anderen Spielern zugeordnet. Manche Spieler stellen sprechende Gegenstände dar, so dass für Salz der Vergleich mit „Beauty and the Beast“ von Walt Disney nahe liegt – was aber dem ersten Grundton des Stückes widersprechen würde.

---

<sup>390</sup> <http://www.clonaid.com/>.

Ziel der Super-Kyōgen war die Kritik an der Eigensucht und der Engstirnigkeit mancher Menschen, mit der diese Raubbau an Natur, Umwelt und anderen Menschen betrieben. Fortschritt wurde nicht abgelehnt, aber dazu aufgefordert, sich stets der Folgen bewusst zu bleiben. Kyōgen mit einer Botschaft. Das war neu, aber es gefiel, Spielern wie Zuschauern.

### **Die Iemoto der Izumi-Schule Izumi Motohide (†1995) und Izumi Motoya (\*1974) und ihre Shinsaku Kyōgen**

Bereits Izumi Motohide hatte drei Shakespeare-Stücke für das Kyōgen umgeschrieben. Diese wurden jedoch aufgrund mangelnder Unterstützung des Iemoto durch seine Schule wohl nicht aufgeführt<sup>391</sup>. Sein Sohn Motoya fuhr mit dem Schreiben neuer Stücke fort, darunter eine Adaption von „Salome“, die unter dem Titel „Shibuya Yamanba Monogatari“ [92]<sup>392</sup> am 30. Juli 2003 auf der Staatlichen Nō-Bühne inszeniert wurde. Ebenfalls zur Aufführung gelangte „Niga Byakudō“ [75], das auf der ähnlich betitelten Schrift Awazu Gikeis aus dem 18. Jahrhundert basiert. Ungewöhnlich ist in diesem Fall, dass die Uraufführung aufgrund der Isolation der Izumi-Geschwister nicht in Japan, sondern an der königlichen Theaterakademie in London stattgefunden hat<sup>393</sup>.

### **9.3.5 Ergebnis**

Erstaunlicherweise haben Nō/Kyōgen in der Nachkriegsgesellschaft zwei Theaterwelten herausgebildet, ähnlich der zwei Theaterwelten, mit denen Raz für das Nō ab der Mitte des 15. Jahrhunderts argumentiert<sup>394</sup>. Damals bestanden parallel ein Bushi Nō an den Höfen der Samurai und ein Sarugaku der Straße. Truppen spielten nicht nur in den Häusern der Edlen und Samurai, sondern auch in Tempeln und Schreinen. Das bedeutet, mitunter waren die Spieler dieselben und auch ihre Schauspieltechniken stammten aus demselben Repertoire. Während die Bushi-Nō-Spieler jedoch zusehends ihre Spielweise verfeinerten, blieben die Sarugaku-Spieler auf den Zuspruch des gemeinen Volkes angewiesen und spielten, was und wie es diesem gefiel. Raz beschreibt sogar noch eine weitere Spaltung des späteren Muromachi-Sarugaku: in das esoterische Sarugaku Zeamis und Zenchikus und in das die Sinne ansprechende Sarugaku On'amis und seiner unmittelbaren Nachfolger<sup>395</sup>. Beide Theaterwelten der japanischen Nachkriegsgesellschaft werden ebenfalls in der Hauptsache von denselben Künstlern getragen, manche sind nur in der einen oder nur in der anderen tätig. Eine dieser Theaterwelten ist die zurückhaltende **Theaterwelt der Tradition**, in der der Eindruck aufrecht erhalten wird, dass es sich bei Nō/Kyōgen um eine seit Jahrhunderten unveränderte Bühnenkunst handele. Gemeinsam wird von den Iemoto sichergestellt, dass Experimente diesen Eindruck nicht zerstören. Veränderungen bleiben möglich, sie

<sup>391</sup> Sie sind jedoch in einem bilingualen Buch enthalten, das 1993 herausgegeben wurde, vgl. GEILHORN 2011 182, Fn. 56.

<sup>392</sup> „Yamanba“ bezieht sich hier sowohl auf das gleichnamige Nō-Stück als auch auf derart bezeichnete junge Frauen, die sich in Shibuya treffen.

<sup>393</sup> Vgl. *ibid.* 182–183.

<sup>394</sup> Vgl. RAZ 1983 116.

<sup>395</sup> Vgl. *ibid.* 123; hierzu a. SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 212. Mehr in 6.3.1, 10.2.1 364–368.

geschehen aber nur langsam und im Rahmen traditioneller Vorgaben. Die „kansei sareta“-Formel findet Anwendung, wenn sie begründet werden müssen. Quertreibern jedoch legen die Iemoto nahe, die Gemeinschaft zu verlassen – und außerhalb können diese kein Nō/Kyōgen mehr schaffen. Nur teilweise der Gemeinschaft zugehörig ist die zweite **Theaterwelt der Experimente**, in der Neues geschaffen wird, neue Stücke mit abnehmender Radikalität inszeniert und neue Techniken und Verbindungen zwischen Schulen und Theatergattungen erprobt werden. Die Theaterwelt der Experimente ist eine Spielwiese insbesondere, aber nicht ausschließlich für junge Schauspieler, denen die Gelassenheit der Alten fehlt. Sie wollen bisher nicht dagewesene Themen auf der Bühne sehen und neue Stücke, die sich mit den Problemen der Gegenwart beschäftigen, inszenieren. Sie glauben, dass sie so den Rest der Welt besser erreichen können als mit dem Repertoire, das ihre Lehrer pflegen. Manch ein alter Spieler, der sich noch immer gerne für solche Projekte gewinnen lässt, hat in ihnen eine Möglichkeit erkannt, seine Techniken zu verbessern, mehr über seine Kunst zu erfahren und neuen Ideen zumindest eine Chance zu geben. Kanze Hisao ist nicht der Erste gewesen, der erkannt hat, dass das Nō (und mit ihm das Kyōgen) sich ändern, sich bewegen muss, um lebendig zu bleiben, aber er blieb lange Zeit der im Westen Prominenteste unter den Mitgliedern der Nō-Schulen, deren Suche nach dem Neuen sie mitunter weit von ihren Wurzeln fortgeführt hat. Spieler wie Umewaka Rokurō und Shigeyama Sennojō II. haben sich diese Gedanken zu Herzen genommen und suchten noch immer nach Mitteln, ihre Kunst allen Menschen näher zu bringen oder näher zu ihnen zu rücken. Sie verstehen die Tradition als eine Herausforderung, der sie sich stellen müssen: Altes im Angesicht des Neuen zu bewahren, bedarf beständiger Anstrengung. Nō/Kyōgen muss lebendig, beweglich bleiben, um zuversichtlich in die Zukunft

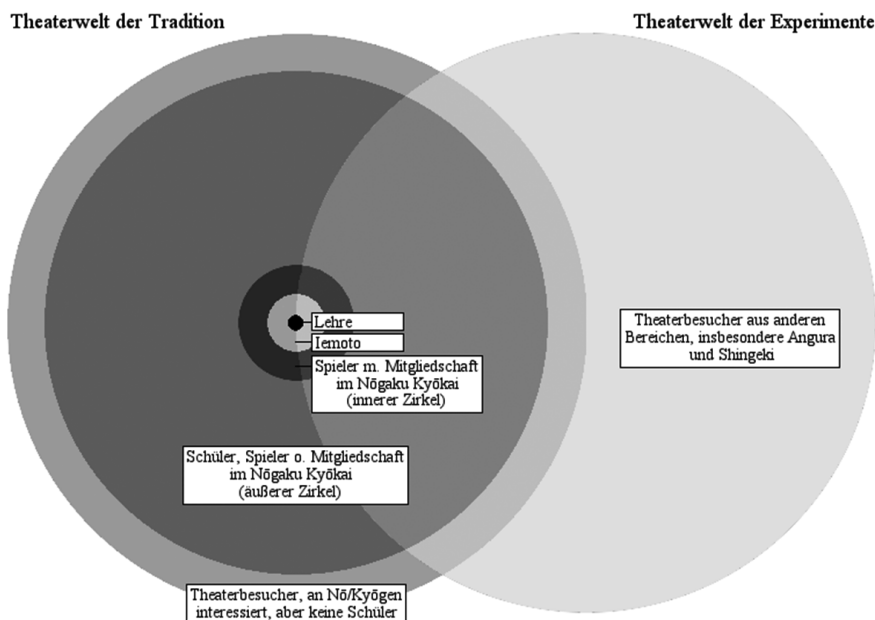


Abb. 9.1: Theaterwelt der Tradition/Theaterwelt der Experimente



blicken zu können – ohne dabei die Fundamente seiner Kunst zu verlassen. Hinter ihnen stehen jedoch die Traditionsbewahrer, Mitglieder der ersten Theaterwelt, ohne deren Arbeit und Kritik ihre Mühen ebenso vergebens wären. Beide Theaterwelten brauchen einander, das haben Akteure wie Nomura Mansai II. erkannt, denen ihre Aktivitäten jenseits der traditionellen Bühne auch dazu dienen, neue Zuschauer für diese zu gewinnen. Nō und Kyōgen beschränken sich nicht auf ihre Arbeitszeit, sie überspannen ihr ganzes Leben und die Spieler sind zu Stars geworden, denen ihre Fans zur traditionellen Bühne folgen. Besonders die jüngeren unter diesen Spielern bemühen sich beständig um ein neues Publikum, indem sie an Schulen und für Kinder auftreten oder in Talkshows von ihrer Ausbildung, ihrer Kindheit, ihrer Kunst und nicht zuletzt ihrer Schule, ihrer Familie, berichten. Anders noch als der Ausblick von Arnott 1969 und Raz 1983 ist der für Nō/Kyōgen 2015 ein guter, und das ist nicht zuletzt der Spaltung in zwei Theaterwelten zu verdanken, durch den eine breite Menge angesprochen und -geworben wird. Die traditionelle Bühnenkunst präsentiert sich so modern und zeitgemäß, interessiert und reizvoll – ob sie es bleiben kann, darüber befindet ihr Publikum<sup>396</sup>.

---

<sup>396</sup> Vgl. a. SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 211.

## 10. PUBLIKUM

- 10.1 Schauspieler und Zuschauer
  - 10.1.1 Herkunftslegenden des Sarugaku
  - 10.1.2 Gründe für den Besuch einer Nō-Vorstellung
  - 10.1.3 Vorstellung
  - 10.1.4 „Riken no ken“ – der Künstler als sein eigener Zuschauer
- 10.2 Wandel in der Publikumsstruktur seit der Muromachi-Zeit
  - 10.2.1 Das Publikum bis an das Ende der Edo-Zeit (13. Jahrhundert bis 1868)
  - 10.2.2 Theater sucht Publikum I: Nō/Kyōgen in der Meiji-Zeit (1868–1912)
  - 10.2.3 Die Nationaltheaterdebatte
  - 10.2.4 Nō und Kyōgen in Zeiten militärischer Aggression (1894 bis 1945)
  - 10.2.5 Zensur durch die Besatzungsmacht
  - 10.2.6 Theater sucht Publikum II: Die Nachkriegszeit
  - 10.2.7 Das neue Publikum
- 10.3 Anforderungen an den Zuschauer
- 10.4 Traditionelles Theater in den neuen Medien
  - 10.4.1 Zeitungen und Zeitschriften
  - 10.4.2 Radio
  - 10.4.3 Film und Fernsehen
  - 10.4.4 Ein kurzer Abriss zu Nō und Kyōgen im Internet
- 10.5 Fremde Gesichter
  - 10.5.1 Nicht-Japaner und das Nō-Theater
  - 10.5.2 Nō und Kyōgen in der Welt

In diesem Kapitel beschäftige ich mich mit dem Publikum von Nō und Kyōgen über einen Zeitraum von sechs Jahrhunderten. Im Fokus stehen zwar die Zuschauer der Gegenwart, aber um ihren Einfluss auf die Entwicklung beider Bühnenkünste zu verstehen, ist es notwendig, bis zu den Anfängen des Sarugaku zurückzublicken. Ergänzend möchte ich mich mit der Funktion des Zuschauers für Nō und Kyōgen (10.1) und den an ihn gestellten Anforderungen (10.3) auseinandersetzen. Ebenfalls zu dem weiteren Bereich des Publikums gehört die Bewerbung der Künste in den neuen Medien im 20. und 21. Jahrhundert (10.4). Zwar wurde dieser Aspekt in der Fachliteratur bislang noch nicht ausführlich behandelt, aber die Informationen, die ich finden konnte, habe ich hier gesammelt. Wenig erstaunlich ist das Angebot an deutsch- und englischsprachigen Programmen zu Nō und Kyōgen in den japanischen Medien gering, weshalb sich Forscher wohl eher nicht damit beschäftigen. Abschließend werde ich auf die Begegnung ausländischer Besucher mit Nō/Kyōgen und die Auslandsreisen einiger Spielgruppen eingehen (10.5).

## 10.1 SCHAUSPIELER UND ZUSCHAUER

Theater ist abhängig vom Zuschauer<sup>1</sup>. Was dieser nicht sehen will, sieht er sich nicht an<sup>2</sup>. Entweder steht er auf und geht, oder aber er betritt gar nicht erst das Theater. Für viele Japaner ist Nō/Kyōgen unbekannt – oder fremd, mitunter ebenso fremd wie für Nicht-Japaner<sup>3</sup>. Theater benötigt aber Zuschauer, jemanden, der den Spielort und die Spielenden betrachtet, um sich zu konstituieren. Die Notwendigkeit, Zuschauer an diesen Spielort zu bringen oder sie anzuziehen, unterstreichen im Kontext von Nō und Kyōgen Bemerkungen wie die Kanze Tetsunojōs VIII. (1931–2000), der das Publikum des Nō 1992 als „essence of noh“ bezeichnete. Denn ohne Zuschauer könne es kein Nō geben<sup>4</sup>. Entsprechend findet jedes Theater die Zuschauer, die es begehrt, und jeder Zuschauer das Theater, das er begehrt, nicht mehr und nicht weniger<sup>5</sup>. Schauspielende sind dabei im Nō/Kyōgen immer auch Teil des Publikums, für das sie spielen. Denn sie werden dazu angehalten, sich selbst beim Spielen zu beobachten, als säßen sie vor der Bühne, und kritisch zu beurteilen, was sie sehen (mehr hierzu in 10.1.4).

Bei der Frage, weshalb Nō/Kyōgen sich nicht oder nur sehr, sehr langsam bewegt, muss daher auch dem Publikum Mitverantwortung zugeschrieben werden. Zwar sind es die Iemoto, denen die Bewahrung der Tradition obliegt, aber die Geschichte hat gezeigt, dass es ihnen nicht schwerfiel, sie zu ändern, wenn sich gute Gründe dafür ergaben. Bis in die Meiji-Zeit hinein ließen sie sich in der Regel von dem ästhetischen Empfinden ihrer Gönner beeinflussen. Heutzutage hingegen ist die Erwartungshaltung eines Publikums von Bedeutung, das sich nicht mehr auf nur eine gesellschaftlich Gruppe wie die Samurai oder die Meiji-Elite reduzieren lässt. Zuschauer und Kenner von Nō und Kyōgen können ebenso Angestellte wie deren Vorgesetzte, Elektriker oder Politiker sein. Deren gemeinsame Interessen festzustellen, gestaltet sich schwierig. Der Grund hierfür liegt in der in Kapitel 9 nachgewiesenen Ungenauigkeit dessen, was Nō und Kyōgen heute in den Augen seiner Betrachter auszeichnet. Bedauerlicherweise lässt sich nicht vorhersagen, wie

<sup>1</sup> Vgl. ARNOTT 1969 13, RAZ 1983 1.

<sup>2</sup> Vgl. RAZ 1983 265–266, WATANABE Tomoya: „Gibt es ein Volkstheater in Japan?“ – Eine Argumentation über Sinn und Form des japanischen Theaters im Vergleich mit dem deutschen Theater, in: Japanische Gesellschaft für Germanistik: Evokationen. Gedächtnis und Theatralität als kulturelle Praktiken. Beiträge der Tateshina-Symposien 1998 und 1999, München 2000, 219–228 223. Watanabe unterscheidet zwischen bewusstem und unbewusstem Publikum, also kritisch rezipierenden und unkritisch konsumierenden Besuchern. Für das Nō muss diese Unterscheidung nicht getroffen werden, weil sich das Publikum ausschließlich aus Personen mit Vorwissen zusammensetzt. Erfahrene und unerfahrene Zuschauer besuchen eine Vorstellung daher stets bewusst und bewerten sie vor dem Hintergrund ihrer jeweils eigenen Erwartungen. Spieler müssen diese berücksichtigen, denn im besten Fall sind sie ihnen bekannt. Allerdings ist es schlechterdings unmöglich, alle Erwartungen restlos zu erfüllen, weswegen eine gelungene Vorstellung immer ein Kompromiss zwischen Künstlern und Zuschauern ist. Mehr dazu bei RIMER 1997.

<sup>3</sup> Vgl. COLDIRON 2004 107, RIMER 1997 190. Deswegen werden im Fernsehen Untertitel eingeblendet und Stücke und Kunst vor der Ausstrahlung erklärt, bspw. in dieser Fassung von „Hagoromo“ [33]: aaFjFGrqMJ0.

<sup>4</sup> Vgl. RAZ 1983 91, RODOWICZ 1992 98.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu KOMINZ 1988 199.

das Publikum eine bestimmte Vorstellung bewerten wird. Zumal es mittlerweile insbesondere im Kyōgen so heterogen ist, dass zu diesem Zweck mehr als nur der Blick durch das Monomi (oder Monomi Mado, kleines Fenster an der Seite des Kagami no Ma, durch das der Zuschauerraum beobachtet werden kann) notwendig wäre, um die Frage nach dessen Erwartungshaltung zu beantworten<sup>6</sup>. Für einen gebildeten Europäer mag auch eine Vorstellung von Ōta Shōgo (1939–2000) oder eines der Stücke Mishima Yukios (1925–1970) Nō sein, für einen Experten, der Unterricht bei Nomura Shirō (\*1936) oder Kanze Hideo (1927–2007) genommen hat, ist klar ersichtlich, dass es sich dabei nicht um Nō handeln kann – und er wird seine Kritikpunkte meist ausführlich darlegen können.

Hieraus ergeben sich für die Frage nach der Zuordnung einer beliebigen Vorstellung zu Nō oder Kyōgen durch den Zuschauer zwei Bedingungen:

- a) der Zuschauer muss wissen, was er erwarten darf, das bedeutet, er ist vor-gebildet, und
- b) die Vorstellung muss seinen Erwartungen an Nō oder Kyōgen entsprechen.

Beide Bedingungen können von den Spielern über die Lehre<sup>7</sup>, Gespräche oder Ankündigungen vor der Vorstellung mehr oder weniger stark beeinflusst werden – nicht jedoch determiniert. Denn unabhängig von ihrem Vorwissen können sich die Erwartungen zweier Zuschauer grundlegend unterscheiden. Nō und Kyōgen zeichnen sich durch ihre Universalität aus, so dass Spieler damit rechnen müssen, für Besucher zu spielen, deren Erlebnis sich von dem anderer unterscheidet. Manche fordern die Bewahrung der Tradition und kritisieren bereits die Verwendung von Plastik- anstelle von Walbeinknöpfen bei modernen Klappfächern, andere zeigen sich über Maskenvarianten aus der Hand Udaka Michishiges (\*1947) begeistert und fordern mehr Kreativität von den Spielern. Zwischen diesen Extremen ließen sich auch noch weitere Gruppen ausmachen. Deren Erwartungen müssen nicht zwingend realistisch sein, auch dann nicht, wenn sie genau wissen, was sie erwarten können. Dennoch hängt die Anerkennung, die sie den Spielern entgegen bringen, von ihrem Empfinden ab. Darauf gründend bestimmen sie für sich, ob eine Vorstellung authentisch gewesen sein kann oder nicht<sup>8</sup>. Für innovative Künstler erscheint es daher wichtig, ihre Grenzen zu kennen, um alle diese Gruppen und auch ein Publikum ohne Vorbildung anzusprechen – und zufrieden zu stellen.

Mit der Erwartungshaltung eines Zuschauers, ganz gleich, welcher der Gruppen er angehört, ist darüber hinaus immer die Bewertung dessen verbunden, was er zuvor auf der Bühne gesehen oder gehört hat, unabhängig davon, ob er dies anerkennt oder nicht<sup>9</sup>. Raz vergleicht den Zuschauer des traditionellen Theaters mit einem Regisseur, dessen Wirken sich über sehr lange Zeiträume erstrecken könne und an dessen Ende in der Regel eine in sich abgeschlossene und daher starre Form stünde. Seine Prämisse ist jedoch falsch. Zwar spricht Einiges dafür, den Zuschauer im Nō

<sup>6</sup> Zeami rät im „Fūshikaden“ zu diesem Schritt, nachzulesen bei BENL 1953 45–48, RIMER/YAMAZAKI 1984 18–20.

<sup>7</sup> Viele Zuschauer v. a. traditioneller Vorstellungen sind Schüler der Spieler auf der Bühne, s. 10.1.2 bis 10.1.4 sowie 7.4, 11.2, hier insbes. 11.2.1.

<sup>8</sup> Vgl. hierzu u. a. KOMINZ 1988 oder EMMERT 1997 23 zu der Frage: „Was ist Nō?“.

<sup>9</sup> Vgl. BRANDON 1997 157, RIMER 1997 40.

und Kyōgen in der Rolle eines Mit-Regisseurs zu sehen, „am Ende“ – wann immer das auch sein mag – eines solchen Prozesses steht jedoch keine starre Form. Denn das würde eine gemeinsame Zielvorstellung bei allen an der Gestaltung mitwirkenden Generationen voraussetzen. Stattdessen hat jeder Zuschauer für sich genommen eine mehr oder weniger genaue eigene Vorstellung davon, wie „sein“ Theater (hier und jetzt) aussehen müsse und kann persönlich, für sich, aber nicht für andere, an der Formung eben dieses Theaters mitwirken. Stirbt er oder fällt er aus anderen Gründen aus, verschwindet sein unmittelbarer Einfluss und wird durch den anderer Zuschauer ersetzt, ebenso wie diese sich gegen Zuschauer durchsetzen müssen, die zeitgleich mit ihnen an der Formung mitwirken. Dieser Prozess zieht sich solange hin, wie es Zuschauer und damit Theater gibt. Aus der Sicht der Gegenwart kann daher nicht von einer „Endform“ gesprochen werden, einer unveränderlichen Fassung eines anfänglich noch formbaren Theaters, auch wenn dieses Modell sich der Einfachheit halber anbieten mag. Entsprechend kann diese „Endform“ nicht erstarrt sein. Raz bewegt sich an dieser Stelle ein wenig zu systematisch und vergisst dabei, dass künstlerisches Schaffen nicht systematisch erfassbar ist, ohne zu verallgemeinern. Hinsichtlich der Regisseursrolle hat er aber durchaus recht. Mit recht geringem Einfluss bemüht sich letztlich jeder Zuschauer darum, seine Erwartungen an die Bühne erfüllt zu sehen<sup>10</sup>. Auf die Kunst an sich kann sich diese Entwicklung eines Bildes von Nō/Kyōgen progressiv, stagnativ oder regressiv auswirken (2.1). Denn letztlich verlangen Zuschauer nicht mehr und nicht weniger als eine Annäherung an ihre jeweiligen Präferenzen – ansonsten werden sie das Interesse an diesem Schauspieler oder seiner Gruppe verlieren<sup>11</sup>. Daher bleibt es dem Künstler belassen, in welchem Bereich er wem entgegen zu kommen bereit ist. Rath sieht in dieser Freiheit den Künstler und nicht sein Publikum als Former der Tradition „seiner“ Kunst. Hieraus folgert er, dass Nō/Kyōgen sich nur aus sich selbst heraus erneuern könne und ein Reformator daher selbst die Maske aufnehmen oder bereits tragen müsse. Reformen von außen hingegen würden keine Wirkung zeigen<sup>12</sup>. Diese Feststellung erscheint nur insofern korrekt, als es ein Publikum geben muss, das speziell diese Form der Kunst für gut befindet und fördert. Fällt dieses Publikum fort, geht sie unter, wenn sie sich nicht anpasst. Zwar können die Künstler dafür die Parameter festlegen, aber sie sind zu sehr von Zuschauern abhängig, um frei in ihren Entscheidungen zu sein. Wandel kann daher durchaus von außen kommen oder aufgezwungen werden. Nicht zu beantworten bleiben muss die Frage danach, wie groß der Einfluss des Publikums auf das Endprodukt wäre, weil dies wiederum von der Eigenwilligkeit der Künstler abhängt. Zeami zumindest fordert von seinem Leser, für jeden zu spielen, der sich das Spiel ansehen möchte<sup>13</sup>. Seiner Meinung nach benötigt ein guter Spieler daher eine gute Menschenkenntnis, zusammengefasst in „Kakyō“ mit den Begriffen Kensho-dōshin (dt. „mit dem Publikum einer Meinung sein“) und Kensho-dōken (dt. „das sehen, was das Publikum sieht“)<sup>14</sup>. Ersteres bedeutet, das Publikum und seine Befindlichkeiten, seine Wünsche zu (er)kennen. Zweiteres, sich selbst nicht an den eigenen Vorstellungen, son-

<sup>10</sup> Vgl. RAZ 1983 265–266.

<sup>11</sup> Vgl. BRANDON 1997 100, KOMINZ 1988 199, RAZ 1983 92–93.

<sup>12</sup> Vgl. RATH 2004 250.

<sup>13</sup> Vgl. BENL 1953 45–46, RAZ 1983 94, 97–98, RIMER/YAMAZAKI 1984 18–20.

<sup>14</sup> Vgl. BENL 1953 47–48, RIMER/YAMAZAKI 1984 82–83.

dern an denen des Publikums zu messen. Der Spieler soll sich fragen, wie er von außen wirkt: Sind seine Bewegungen ansprechend? Sind sie das, was das Publikum erfreuen kann, oder muss er sie variieren? Sitzen Besucher vor der Bühne, für die langsam, welche für die wilder gespielt werden muss? Ohne diese Fragen zu beantworten, wird er keine gelungene Vorstellung geben können und weder er noch sein Publikum werden zufrieden sein. Zeami zufolge komme es bei der Gestaltung des Spiels daher nicht nur auf den Zuschauer oder den Spieler an, sondern auf beide. Für das Gelingen der Vorstellung blieben jedoch die Spieler verantwortlich, denn nur sie können sich an ihre Betrachter anpassen, nicht umgekehrt<sup>15</sup>. Dabei dürfen sie weder von ihrer Kunst, noch von ihrem Anspruch, ihre Zuschauer zufrieden zu stellen, zurücktreten. Behilflich und hinderlich zugleich ist ihnen dabei der hohe Grad an Abstraktion. Diese belässt gerade genug Spielraum für ihre und die Deutung des Zuschauers – den offen zu bevormunden sie sich nicht erlauben können<sup>16</sup>. Die Kunst besteht also darin, Freiraum zu lassen, ohne die Rolle nicht auszufüllen<sup>17</sup>.

Schulen und Spieler bewerten den Geschmack ihres Publikums und dessen Reaktion auf die Vorstellung sehr unterschiedlich<sup>18</sup>. Bei den Kyōgen-Schulen variieren Bewertungen mitunter schon von einer Generation zur nächsten. Denn Humor ändert sich nicht von Generation zu Generation, sondern bereits von Person zu Person<sup>19</sup>. Shigeyama Akira (\*1952) und sein Vater spielten, um ihr Publikum zum Lachen zu bringen. Yamamoto Tōjirō III. (1898–1964) hingegen fühlte sich dem rituellen Theatergedanken verpflichtet und betrachtete es als eine solche Schande, sein Publikum zu erheitern, dass er seinen Sohn auf offener Bühne schlug, als dessen Zuschauer ungewohnt auflachten<sup>20</sup>. Tōjirō III. war zu dieser Zeit bereits ein alter Mann und hatte in seinem Leben nur wenig anderes erfahren als die Geringschätzung, mit der dem Kyōgen zwischen 1868 und 1950 begegnet wurde<sup>21</sup>. Dass Kyōgen vor der Restauration eine bei der japanischen Bevölkerung sehr beliebte Bühnenkunst gewesen war, deren Vorstellungen gerne besucht wurden, um sich zu erholen und zu lachen, war für in der Meiji-Zeit geborenen Schauspieler wie ihn schon nicht mehr als eine Erinnerung. „Ihr“ Publikum stellte ganz andere Erwartungen an sie als das ihrer Väter und Großväter an diese gestellt hatte, und sie waren bereit, sie zu erfüllen, manche so kompromisslos wie er, manche nachgiebig, aber nicht ohne Hoffnung darauf, eines Tages zu der Eigenständigkeit und Komik besserer Zeiten zurückzukehren. Kanze Sakon (1895–1939) hingegen, den ich in den vorangegangenen Kapiteln schon häufiger im Zusammenhang mit der Durchsetzung schulischer Autorität erwähnt habe, dachte nicht daran, sich auf sein Publikum und dessen Geschmack einzulassen, sondern war bemüht, diesen dem anzupassen, was er für gutes Nō hielt<sup>22</sup>. Ebenso wie Theater allgemein von seinem Publikum abhängig ist, kann sich der Künstler bei der Bewertung dessen, was er für gut und richtig

<sup>15</sup> Vgl. KOMPARU 1983 8–9, 16–18, LAMARQUE 1989 164r., ZARRILLI 1990 143–146.

<sup>16</sup> Vgl. RODOWICZ 1992 99.

<sup>17</sup> Hierzu a. LAMARQUE 1989 158l.

<sup>18</sup> Vgl. KOMINZ 1988 199.

<sup>19</sup> Vgl. HAYASHI/KOMINZ 1988 58l.

<sup>20</sup> Vgl. BRANDON 1997 96 (Yamamoto Tōjirō III.), SCHOLZ-CIONCA 2005b 116.

<sup>21</sup> S. 10.2.2 394–395.

<sup>22</sup> Vgl. RATH 2003 205.

oder schlecht und falsch befindet, nur von seinen Erfahrungen mit seinen Zuschauern leiten lassen. Tōjirō III. hatte in seinem Leben ein anderes Publikum kennen gelernt als jenes, für das er in der Nachkriegszeit spielte. Seine oben beschriebene Reaktion war, ausgehend von seinem Anspruch, Kyōgen als anspruchsvolle Kunstform neben dem Nō stehend zu wissen, richtig, sein Sohn und dessen Publikum konnten sie sicher weniger einfach nachvollziehen.

Diese Anekdote zeigt deutlich, dass das gespielte Theater von Zeit und Ort abhängig ist, zu der und an dem es gespielt wird<sup>23</sup>. Spieler und Zuschauer ändern sich von Zusammenkunft zu Zusammenkunft, keine zwei Vorstellungen werden gleich sein. Brandon argumentiert daher, dass Zeami seinen Nachfolgern diesen Umstand mit dem Konzept der „Hana“ nahe bringen wollen. Denn sie könne nur geboren werden (oder erblühen), wenn Schauspieler und Publikum sie gemeinsam hervorbringen. Ersterer muss dies jedoch anerkennen und sich darauf einlassen. Zeami schreibt von „mezurashisa“ (dt. „Ungewöhnliches“) und „omoshiroa“ (dt. „Reizvolles“), zwei Konzepte, die jede Aufführung auszeichnen sollen. Ohne diese kann der Schauspieler seine Zuschauer nicht für sich interessieren und seine Kunstfertigkeit ist vergebens. Denn nur wenn er sich vergegenwärtigt, dass er für sein Publikum spielt und dieses gekommen ist, um ihn zu sehen, an diesem Ort und zu dieser Zeit, und er sich bewusst wird, dass sie nur diese eine Gelegenheit haben werden, gemeinsam die „Hana“ zum Blühen zu bringen, wird es auch gelingen<sup>24</sup>. Bethe/Brazell hingegen schreiben, zwischen dem Auftritt und der gewöhnlichen Unterrichtssituation bestünde im Nō kaum ein Unterschied. Sie gehen nicht näher darauf ein, welche Auswirkungen dies auf die Einstellung der Spieler haben könnte<sup>25</sup>.

Kyōgen-Spieler interagieren mit ihrem Publikum, indem sie dessen Reaktionen auf ihr Spiel innerlich bewerten und es dann anpassen<sup>26</sup>. Nō-Spieler, insbesondere die Shitekata, sind dazu häufig nicht in der Lage, denn sie können ihr Publikum nicht sehen und ihre Darstellung daher nur an einer Idealvorstellung messen (siehe in 10.1.4). Ihre Beziehung zu ihren Zuschauern ist daher eine andere als im Kyōgen. Sie müssen bereits vor Beginn ihres Auftritts mit der Maske ihr Publikum einschätzen und dann entsprechend spielen. Aufgrund dieser Isolation hinter der Maske bieten sie dem Zuschauer nur die Leinwand, vor der jeder Einzelne für sich sein

<sup>23</sup> Vgl. HARRIS 2006 73.

<sup>24</sup> Vgl. BRANDON 1997 167, HARRIS 2006 104–105 näher an Zeami und daher nicht so deuthungsfreudig wie Brandon. Hintergrund bei BENL 1953 65–71, RIMER/YAMAZAKI 1984 37–43. Mehr zu dem Begriff „Hana“ in 6.1.2 146–147. HARE 1997 134–135 bringt außerdem Zeamis heute noch in anderen japanischen Handwerken und Künsten genutzte Formel „shoshin wasuru bekarazu“ (frei üb. „Hör nicht auf, wie ein Anfänger zu denken.“) ein. Dieser schreibt in „Kakyō“ (RIMER/YAMAZAKI 1984 107), der Spieler solle jede Erfahrung wie eine erste Erfahrung behandeln, also eine, die er sich für alle Zeiten bewahrt. Das ist der Gedanke der Frische und Unvoreingenommenheit, den Brandon anspricht, ohne genauer auf den Begriff einzugehen.

<sup>25</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 176–177.

<sup>26</sup> Vgl. BRANDON 1997 159, FISCHER-LICHTE, Erika: Interweaving European and Japanese Cultures at the Beginning of the Twentieth Century: Japanese Guest-Tours in Europe, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/REGELSBERGER, Andreas (Hrsgg.): Japanese Theatre Transcultural. German and Italian Intertwinings, München 2011, 23–31 24, TYLER 1997 66–68 allgemeiner zu diesem Aspekt des Theaterschaffens.

theatrales Erlebnis schafft<sup>27</sup>. Nō-Spieler wiederum erleben die Vorstellung ebenfalls für sich allein, solange sie die Maske tragen<sup>28</sup>.

Zeami schreibt, der Ersteindruck sei bestimmend für die Bewertung der Darstellung durch den Zuschauer<sup>29</sup>. Insofern kann die Behauptung von Brandon, Harris und Komparu nicht stimmen, im Nō gestalteten Spieler und ihr Publikum gemeinsam die Vorstellung. Zumindest scheint es erforderlich, sie zu relativieren. Denn sie interagieren ab dem Moment, in dem das Spiel mit Maske beginnt, nicht oder kaum mehr miteinander. Trotzdem scheint das Erlebnis aller sich sehr zu ähneln<sup>30</sup> – und besteht in der Regel nicht in einer aus der Handlung gewachsenen Erkenntnis, sondern dem Genuss einer ästhetisch ansprechenden Darbietung.

Für unerfahrene oder mit Nō/Kyōgen nicht oder nicht so sehr vertraute Besucher gilt das Gesagte nur sinngemäß. Denn ihre Erwartungen und Vorstellungen unterscheiden sich von denen der Spieler und erfahrener Besucher zwangsweise sehr (siehe 10.3). Ganz gewiss behält Harris jedoch darin Recht, dass ein Nō-Spieler persönlich nur wenig zu der Erlebnisgestaltung des Zuschauers beitragen kann, wenn er bereits auf der Bühne steht<sup>31</sup>.

### 10.1.1 Herkunftslegenden des Sarugaku

Einige Theaterwissenschaftler, unter ihnen Komparu und Zobel, meinen, im Nō eine Einheit aus Schauspielern und Zuschauern beobachten zu können, ganz so wie Regisseure um die Jahrhundertwende und bis in die 1950er Jahre. Zeami bietet in diesem Zusammenhang im „Fūshikaden“ zwei Herkunftslegenden für das Sarugaku an:

- (a) es habe seine Ursprünge in der japanischen Mythologie im Tanz der Ama-No-Uzume vor der Höhle, in die sich die Sonnengöttin Amaterasu zurückgezogen hatte. Dies ist auch die Ursprungslegende des Kagura.
- (b) es habe seinen Ursprung in Indien und sei mit dem Buddhismus nach Japan gekommen, wo es im 6./7. Jahrhundert am Kaiserhof gepflegt worden sei. Dies ist die Fassung, in der Hata no Kokatsu Masken für den Kronprinzen anfertigt (siehe Kapitel 8 oder Kapitel 11)<sup>32</sup>.

Mich interessiert an dieser Stelle lediglich die japanische, in der die Sonnengöttin Amaterasu sich beleidigt in eine Höhle zurückzog, nachdem ihr Bruder, der Sturmgott Susanoo, sie mit seinem Unfug belästigt hatte – unter anderem hatte er ein getötetes Rind auf ihren Tisch fallen lassen. Da mit ihr die Sonne vom Himmel verschwand, wurde die Erde in Dunkelheit gehüllt und die Kami sehnten sich rasch nach Licht und Wärme. Doch Amaterasu ließ sich nicht dazu bewegen, ihre Höhle zu verlassen. Schließlich trat die affengesichtige Kami Ama-No-Uzume vor

---

<sup>27</sup> Vgl. LAMARQUE 1989 162f.

<sup>28</sup> Hierzu nicht nur COLDIRON 2004 304–305, sondern auch ORTOLANI 2001 130–132.

<sup>29</sup> Vgl. BENL 1953 47, BLASSEN 1987 404, RIMER/YAMAZAKI 1984 82.

<sup>30</sup> Möglicherweise liegt dies an dem Stoff, der Zuschauer und Spieler bekannt ist.

<sup>31</sup> Vgl. HARRIS 2006 93–94.

<sup>32</sup> RIMER/YAMAZAKI 1984 31–37 bieten eine gute Übersetzung. Dieselbe Geschichte führen auch BARTH 1972 2–4, BENL 1953 59–65 und SCHNEIDER 1983 9–11 in mittlerweile angestaubter deutscher Fassung auf, neuer ANTONI 2012 38–41.



und tanzte auf einem umgestürzten Trog einen anzüglichlichen Tanz. Zeami schreibt von der großen Zahl der Kami, die ihr dabei zusahen. Schlussendlich war es jedoch nicht der Tanz Ama-No-Uzumes, der Amaterasu aus ihrer Höhle hervorlockte, sondern das Gelächter und die Zurufe und Piffe ihrer Zuschauer. Neugierig geworden blickte sie durch einen Spalt neben dem Fels, der den Eingang versperrt und wurde von den Kami hervorgezogen. Von dem Moment dieses Hervortretens aus der Höhle existieren verschiedene Fassungen, ohne die Beteiligung eines Publikums wäre ein Erfolg jedoch ganz gewiss ausgeblieben<sup>33</sup>.

Ursprünglich bezog sich diese Legende, die um 712 von Ō no Yasumaro (†723) im „Kojiki“ aufgezeichnet wurde, nicht auf das Sarugaku, sondern rekuriert auf das Götterspiel Kagura<sup>34</sup>. Zeami zog sie heran, um die Ehrwürdigkeit des Sarugaku nachzuweisen, indem er zwischen der Darbietung Ama-No-Uzumes und dem Sarugaku seiner Tage eine über Jahrhunderte und Jahrtausende bestehende Verbindung herstellte. Anders als im frühen Kagura oder den Schamanenritualen der japanischen Frühzeit war gegen Ende des 14. Jahrhunderts jedoch bereits lange deutlich, wer Schauspieler und wer Zuschauer war – und wem welcher Bereich und welche Funktion des Spielortes zustand, auch wenn diese mitunter noch nicht so eindeutig physisch voneinander getrennt wurden wie später der Fall. Vor der Heian-Zeit (794–1185/92) und in ländlichen Regionen auch noch danach, konnten Schauspieler und Zuschauer aber durchaus ihre Rollen wechseln. „Schauspielerei“ war nicht zwingend eine Beschäftigung, für die der Spielende bezahlt wurde – und noch lange kein Beruf im heutigen Sinn. Gehörten die „Schauspieler“ zu einer Dorfgemeinschaft, wurden sie lediglich ideell entlohnt, andere – auswärtige – erhielten Naturalien, meist Reis, und andere Geschenke zum Dank für ihre Dienste. Für die höfischen Spieler der Heian-Zeit, aus deren Reihen auch die später für die Bevölkerung Sarugaku spielenden Wanderschauspieler stammen könnten, für die an Tempeln und Schreinen angestellten und andere durch das Land ziehenden Wanderkünstler, die nicht zu den Dorfgemeinschaften gehörten, für oder in deren Auftrag sie spielten, stellte sich die Frage nach der Zugehörigkeit zu den Schauspielern oder Zuschauern nicht mehr<sup>35</sup>. Nur im Rahmen des Laienspiels war noch ein Wechsel zwischen beiden Bereichen möglich, beispielsweise dann, wenn ein Gastgeber für seine Gäste spielte und diese dann im Gegenzug dazu aufforderte, für ihn zu spielen. Heutzutage besteht ein Großteil des Publikums aus den Schülern oder Mitschülern der Spielenden, weswegen Schauspieler und Zuschauer theoretisch wieder die Bereiche wechseln können – praktisch geschieht dies jedoch nicht<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Vgl. RAZ 1983 11–15. Bei ihm und bei BARTH 1972 2–4 findet sich jeweils eine Nacherzählung der Legende. Für weitere Fassungen BENL 1953 59–65, RIMER/YAMAZAKI 1984 31–37 – sowie für die Kojiki-Fassung ANTONI 2012 38–41, s. 4.1 (Shikigaku), 4.4 (Okina) zu der Bedeutung für das Nō.

<sup>34</sup> Gemeint sind v. a. Frühformen des Dengaku, Ta-asobi u. a. bei RAZ 1983 auf 15–20 beschriebene Theaterformen, deren religiöser Charakter noch deutlich erkennbar ist. Häufig war nicht einmal eine klare Zuordnung von Zuschauern und Schauspielern möglich. Meist ist „religiös“ in diesen Theaterformen mit „magisch“ gleichzusetzen, d. h. eine Einzelperson oder eine Gruppe wirken Magie, zu deren Gelingen übernatürliche Wesen angerufen werden, in der Regel in der Form einer Herbeirufung.

<sup>35</sup> Vgl. RAZ 1983 50ff.

<sup>36</sup> Vgl. JOHNSON 1982 120.

Eine Einheit aller an einer Vorstellung beteiligten Personen, wie Kultur- und Theaterwissenschaftler sie hin und wieder, ausgehend von der Herkunftslegende, postulieren, mag im 1. Jahrtausend existiert haben, im Sarugaku Zeamis Nō jedoch sind Bühne und Publikum voneinander getrennt und ein Überschreiten der Grenze führt im schlimmsten Fall zum Ende der Karriere.

### 10.1.2 Gründe für den Besuch einer Nō-Vorstellung

Zwischen Künstler(n) und Zuschauer(n) besteht im japanischen traditionellen Theater meist eine enge und nicht selten persönliche Beziehung<sup>37</sup>. Einzig Raz weicht in seiner Behandlung des japanischen Publikums von Sarugaku/Nō und Kyōgen über die Jahrhunderte hiervon ab. Er schreibt, in Japan gingen Besucher gerade nicht eines Künstlers, einer Schule oder eines Stückes wegen ins Theater, sondern aus Liebe zu Kunst und Kultur<sup>38</sup>. Hinsichtlich des Stoffes oder Stückes stimmen ihm andere Forscher zu, Nō oder ein allgemeines Interesse an japanischer (traditioneller) Kultur stellen jedoch bestenfalls für Unerfahrene eine ausreichende Motivation dar, die den oder die Künstler nicht persönlich kennen (können). Danach gefragt, werden die meisten Besucher aufgrund ihrer Beziehung zu der Schule oder einem oder mehreren Spielern nicht „Nō“ oder ein spezifisches Stück wie „Tōru“ [112] als Grund ihres Kommens angeben, sondern „eine Vorstellung von Künstler Udaka Michishige“ oder „eine Vorstellung/Veranstaltung der (Schüler oder eines Lehrers der) Kongō-Schule“. Berücksichtige ich darüber hinaus den bereits in der Edo-Zeit gepflegten Starkult im japanischen traditionellen Theater und die Meister- und Schultreue (jap. „shujū kankei“, in Kapitel 11.1.2) sämtlicher Sparten, erscheint es mir naheliegend, dass nicht die Erfahrung von Kunst allgemein, sondern der Spielweise bestimmter Personen oder Schulen im Vordergrund stehen, von mir subsumiert unter dem Etikett „persönliche Beziehung zwischen Künstler und Betrachter“. Das Spektrum der Besucher reicht dabei von einem Fan bis hin zu Forscher und Schüler. Selbst ohne persönlich miteinander bekannt zu sein, wird diese Verbindung zueinander von ihnen allen in der Regel als persönlich oder sogar familiär wahrgenommen. Besonders im Kabuki und seltener auch im Nō oder Kyōgen<sup>39</sup> organisieren sich Kenner, Schüler und Bekannte der Künstler in Gruppen (Gesellschaften, Vereinen, ...). Häufig haben diese feste Sitzplätze oder buchen den Besuch gemeinsam, um sich später über das Gesehene austauschen zu können. Forscher, Spieler und deren Schüler haben seit Ende der 1890er Jahre außerdem mehrere Gesellschaften für den Schutz und die Bewahrung

<sup>37</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 2–3, DIESS. 1990 176, HARRIS 2006 2, HAVENS 1982 25, JOHNSON 1982 115, KEENE 1990 (1966) 16, 11.1.2, 11.2, insbes. 11.2.1. OMOTE 1983 390 deutet außerdem an, dass nicht jeder Schüler zwangsweise zu den Vorstellungen seines Meisters oder seiner Mitschüler erscheint, obgleich dies in der Theorie Teil des sozialen Miteinanders darstellt. Offenbar zeigten sich in den 1960er Jahren manche Schüler nicht zu diesen Höflichkeitsbesuchen bereit, sondern waren lediglich daran interessiert, Gesang oder Tanz zu erlernen, ohne je selbst auf der Bühne zu stehen, ähnlich einem Kampfsportler, der nicht an sportlichen Wettkämpfen teilnimmt.

<sup>38</sup> Vgl. RAZ 1983 264–265.

<sup>39</sup> Bspw. wurden Fanclubs der Kyōgen-Darsteller Nomura Mansai II. und Izumi Motoya gegründet, nachdem diese mit ihren Nebentätigkeiten in Film und Fernsehen bekannt geworden waren.

der Tradition gegründet. Arnott betrachtete diese noch als Zeichen eines unweigerlich bevorstehenden Niedergangs der jeweiligen Traditionen<sup>40</sup>. Empfehlungen können bei der Zusammensetzung eines Publikums ebenfalls eine Rolle spielen: ein Künstler oder Zuschauer empfiehlt den Besuch der Vorstellung seines Lehrmeisters oder aber seiner (ehemaligen) Mitschüler, Freunde oder Verwandten beispielsweise. Von eher untergeordneter Bedeutung hingegen erscheint Interesse an der japanischen Kultur allgemein, auch wenn dieses in den 1980er Jahren durchaus Zuschauer in die Theater lockte. Andere traditionelle Künste und Handwerke bieten einen einfacheren und nicht selten praktikableren Zugang. Kampfsportarten wie Aikido, Karate oder Jūdō weisen darüber hinaus neben körperlicher Betätigung eine für Laien insgesamt attraktivere Hierarchie auf, in der beispielsweise durch die Farben von Gürteln oder andere äußere Zeichen eine innerschulische Rangfolge angezeigt wird. Zumindest sind mir aus Nō und Kyōgen keine Zeichen dieser Art bekannt.

Kurz nach dem Bau des Nationaltheaters in der Spielzeit 1966–1967 bestand das Publikum von Nō und Kyōgen noch aus einem kleinen Kreis von Kennern<sup>41</sup>. Arnott schließt aus seinen Untersuchungen zu der Zusammensetzung dieser Gruppe, dass Theater in Japan schon immer nicht nur der Unterhaltung, sondern auch der politischen Meinungsäußerung gedient habe und aus diesem Grund von den Herrschenden (insbesondere den Tokugawa) streng reguliert wurde<sup>42</sup>. Anders äußert sich Watanabe. Seiner Meinung nach war Theater in Japan bis in die Moderne hinein ein Medium der Unterhaltung und Mittel der Herrschenden zur Festigung bestehender Machtverhältnisse. Für ihn drückt sich die Stagnation in der gesellschaftlichen Entwicklung eben in demselben japanischen traditionellen Theater aus, die er mit dem Mangel an kritischer Auseinandersetzung mit politischen Themen auf der Bühne begründet<sup>43</sup>. Dabei übersieht er, dass Nō und Kyōgen sich insbesondere in einer von ihm angenommenen Phase der Stagnation, also in einem Zeitraum, in dem seiner Meinung nach kein Potenzial für künstlerische Entwicklung vorhanden gewesen sein kann, zu dem Theater geformt haben, dem er heute Stagnation zuschreibt, nämlich in der Zeit zwischen 1571 und 1970. Seit der Eröffnung des Nationaltheaters (1966) und der Staatlichen Nō-Bühne (1983) leistet außerdem der japanische Staat über diese Einrichtungen seinen Beitrag zu einer zunehmenden Bekanntheit traditionellen Theaters<sup>44</sup>. Watanabes Ansatz bleibt interessant, scheitert jedoch daran, dass er sich nicht mit realer, sondern lediglich postulierter künstlerischer Stagnation befasst.

Zumindest heute ist es üblich, nach der Vorstellung mit den Spielern zusammenzukommen und sich mit ihnen zu besprechen, nicht zuletzt, weil Zuschauer meist zugleich Schüler oder Mitschüler der Künstler sind und die Qualität des Gesehenen und Gehörten daher hinreichend kompetent kommentieren können. Raz hebt in seiner Studie zum japanischen Publikum traditionellen Theaters unter anderem die historisch immer wieder nachweisbare enge Beziehung zwischen beiden Gruppen hervor, also denen, die sehen und

---

<sup>40</sup> Vgl. ARNOTT 1969 37.

<sup>41</sup> Vgl. *ibid.* 125.

<sup>42</sup> Vgl. *ibid.* 13; hierzu außerdem 11.1.4.

<sup>43</sup> Vgl. WATANABE 2000 225–226.

<sup>44</sup> Vgl. BRANDON 1985 71.

hören und denen, die auf der Bühne stehen und spielen<sup>45</sup>. Während diese Beziehung vom 14. bis 17. Jahrhundert über die gesamte Dauer der Vorstellung zu spüren blieb, reduzierte die abschließende Trennung des Theaterraumes in einen Bereich für die Spieler und einen für die Zuschauer in der Edo-Zeit die Kommunikation zwischen diesen zunehmend. Kritik und Lob hatten ihre Zeit vor und nach den Vorstellungen, sowohl vor der Bühne (über die Shirasubashigo) als auch hinter der Bühne (im Zwiegespräch zwischen Lehrer und Schüler, zwischen Freunden und Kollegen).

Kagaya argumentiert in ihrem Aufsatz über die Begegnung japanischer traditioneller Schauspieler mit Zuschauern auf der ganzen Welt, dass diese nicht nur das Schauspiel selbst, sondern auch das Publikum von Nō und Kyōgen insgesamt verändert habe<sup>46</sup>. Das ist insofern richtig, als spezifisch japanisches Theater wie Nōgaku oder Kabuki bereits in den 1870er Jahren durch die Meiji-Elite als repräsentativ für die japanische Kultur etabliert und von den Mitgliedern bessergestellter Schichten, zu denen die Spieler zweifelsohne gehörten, schließlich auch wahrgenommen wurde. Der ihm damals zugeschriebene repräsentative Charakter wandelte sich jedoch nach dem Ende des Asiatisch-Pazifischen Krieges in den eines kulturellen Botschafters. Nicht nur haben die seit 1954 unternommenen Auslandsreisen das Publikum von Nō und Kyōgen bedeutend erweitert und die Kunst in Japan selbst aufgewertet, so dass sie für ungeübte Zuschauer interessanter erschienen. Durch den Kontakt mit Forschern und Schauspielern aus anderen Ländern änderte sich auch die Einstellung der Künstler zu „ihrem“ Publikum<sup>47</sup>. Seither sind Nō und Kyōgen keine ausschließlich japanischen Künste mehr, sondern haben sich in den Reigen der Theaterformen der Welt eingefügt. Für die Spieler bedeutet eine Reise in das Ausland stets einen Erfahrungsgewinn, weil sie in der Regel vor unerfahrenen Zuschauern eines anderen Kulturkreises auftreten und ihre Darstellung an diese anpassen müssen. Sie repräsentieren in jenem Moment nicht nur sich selbst als Individuum oder ihre Schule, sondern die japanische Kultur und stehen daher in einer ganz anderen Beziehung zu ihren nicht-japanischen Zuschauern als zu ihrem Stammpublikum in Japan. Denn größtenteils bleiben die Gesichter vor und hinter der Bühne in Kyōto, Ōsaka oder Tōkyō heute dieselben. Schauspieler und Zuschauer kennen sich und bilden eine in sich geschlossene Gruppe, zu der von außen vor allem Freunde und Bekannte und nur selten völlig Fremde stoßen. Ankündigungen von Vorstellungen in Zeitungen und Zeitschriften, Reviews und Interviews mit den Spielern, können die Hürden für den Erstbesuch nicht mindern, mit dem ich mich in 10.3 beschäftigen werde. Das bedeutet jedoch nicht, dass zu kleinen oder großen Veranstaltungen keine „fremden“ Besucher kämen. Sie sind in einem Meer bekannter Gesichter jedoch nur Momenteindrücke und bilden nicht den Großteil des Publikums von Nō und Kyōgen.

---

<sup>45</sup> Vgl. COLDIRON 2004 278, JOHNSON 1982 115, RAZ 1983 3.

<sup>46</sup> Vgl. KAGAYA 2001 161.

<sup>47</sup> Vgl. THORNBURY 2001 225.

### 10.1.3 Vorstellung

Zwischen Zuschauer und Schauspieler besteht heute mehr oder weniger die Übereinkunft, sich während der Vorstellung in Ruhe zu lassen<sup>48</sup>. Von den Besuchern sind keine Zurufe oder Ovationen zu hören, sie versinken in der Betrachtung des Gesamtkunstwerks<sup>49</sup>, also der Stimmigkeit aller Partikularkünste. Für den Künstler ist es dabei irrelevant, ob einer seiner Zuschauer einschläft, den Saal verlässt oder später hinstößt<sup>50</sup>. In einem Kabuki-Theater ist dies sogar üblich, weswegen die Veranstalter nur selten ganze Stücke, häufiger jedoch Naimaze genannte Kompilationen bekannter und beliebter Dan (Akte) in das Programm aufnehmen. Seit 1958 das Moscow Art Theatre in Tōkyō nach Vorstellungsbeginn niemanden mehr einließ, ist es in modernen Theatern nicht mehr gestattet, während der Vorstellung ein- und auszugehen. In den Köpfen vieler Theaterbesucher hat sich diese Praxis mittlerweile als „Tradition“ festgesetzt, nur im Kabuki und bei nicht-professionellen Veranstaltungen wie den Su'utai Kai konnte sie sich nicht durchsetzen<sup>51</sup>.

Mitunter singen Einzelne im Publikum mit, meist zum Ärger von Shite und Chor, die sich dadurch gestört fühlen, sie jedoch gewähren lassen. Denn der Besucher zeigt mit diesem Verhalten, dass ihm die Darbietung auf der Bühne und die Kunst gefallen – in der er sich verliert. Jeder kann sich ein Gesangsbuch oder ein Programmheft am Eingang mitnehmen, mitlesen oder sich Notizen machen – wegen der altertümlichen Sprache<sup>52</sup> und der geringen Zeit, die Lehrer mit einzelnen Schülern verbringen können, bieten für diese neben den reinen Gesangsveranstaltungen reguläre Bühnenprogramme eine Gelegenheit, von ihrem Meister zu lernen. Da das Licht während der Vorstellung nur gedimmt wird<sup>53</sup>, fällt dies leicht.

Nō/Kyōgen (in Kombination)<sup>54</sup> stellt in den Augen seiner Besucher heute eine Kulturveranstaltung und keine Form der Unterhaltung dar<sup>55</sup>. Mit dem Erwerb der Karte und der Einnahme eines Platzes ist aus diesem Grund auch eine Botschaft an die Spieler und andere Zuschauer verbunden. Je teurer und näher an der Bühne, desto größer das Interesse. Besonders begehrt sind Plätze direkt vor der Bühne, jedoch nicht die, von denen aus die Sicht durch die Metsuke-bashira (auch Mitsuke-bashira: dt. „Sichtsperr-Säule“) behindert wird – ganz im Gegenteil, hier sitzt niemand gerne und die Preise sind niedrig. Günstigere Plätze nehmen vor

<sup>48</sup> Die Shirasu-bashigo (kleine Treppe) diene Zobel zufolge der Entgegennahme von Geschenken, vgl. ZOBEL 1987 21, Grafik auf 5.1.2 110, 8.2.1 253. Heute ist sie ein in der Regel ungenutzter Bestandteil der Bühne. Shinsaku und Fukkyoku mögen hier eine Ausnahme bilden, sofern sie auf der Nō-Bühne gespielt werden und nicht ohnehin neuen Bühnenraum für sich erobern.

<sup>49</sup> Vgl. BANU 1986 82, RAZ 1983 244–245, 261. Bedauerlicherweise erklären die Befragten nicht, was sie darunter verstehen.

<sup>50</sup> Vgl. COBIN 1969 167.

<sup>51</sup> Vgl. BRANDON 1997 99.

<sup>52</sup> LEIMS 1990 215 schreibt, dass dies schon zu Beginn der Edo-Zeit ein Problem dargestellt habe. Einfache Leute hätten nicht mehr verstehen können, was auf der Bühne gesungen wurde.

<sup>53</sup> Vgl. COBIN 1969 167. Beispielhaft sei hier auf eine Aufführung von „Aoi no Ue“ [4] verwiesen: 1hI8edPXNS0.

<sup>54</sup> Kyōgen-zukushi werden weniger als reine Kulturveranstaltung wahrgenommen. Hier steht der Unterhaltungsaspekt im Mittelpunkt.

<sup>55</sup> Vgl. u. a. RAZ 1983 64–68.

allem Besucher ein, die die Mittel für die teureren nicht aufbringen können, Schüler, Studenten oder einfache Angestellte<sup>56</sup>.

Grundsätzlich sind Bühnen- und Zuschauerbereich heute streng voneinander getrennt – die Bühne ist erhaben und in einem Theaterbau speziell für Nō/Kyōgen durch ein Kiesbett von den Zuschauern getrennt. Zwischen beiden Bereichen findet während der Vorstellung idealerweise keine direkte Kommunikation mehr statt. Spätestens seit der Erhebung des Nō in den Rang eines rituellen Theaters betrachten Spieler und Besucher diese Trennung als absolut. Zwischenfälle wie die Frau, die auf die Bühne stürmte und Kanze Kiyokado (1867–1911) am Gewand packte oder die Züchtigung eines Kyōgenkata durch Yamamoto Tōjirō III. heben sie nur kurzzeitig auf. Heute nehmen Viele an, dass der Waki ein Repräsentant des Zuschauers sei und für diesen die Kommunikation zwischen Bühnen- und wirklicher Welt herstellen würde, gewissermaßen ein Führer durch das Stück und Spiegel der Interessen des Zuschauers. Mit dieser Frage habe ich mich bereits in Kapitel 6 beschäftigt, an dieser Stelle daher nur der Hinweis<sup>57</sup>.

Heutiges Verhalten im Nō-Theater lässt sich zu einem Gutteil auf das rituell geprägte Theaterbild der Meiji-Zeit zurückzuführen. Zeitweise versuchte der Nōgakusha gegen Ende des 19. Jahrhunderts sogar, das Essen während der Vorstellung zu verbieten, was wegen deren Dauer eines Programms von mehreren Stunden von dem damaligen Publikum nicht gut aufgenommen wurde. Eine einstündige Essenspause und ein Speisesaal neben der Shiba-Bühne waren der Kompromiss, zu dem sich die Gesellschaft durchringen konnte. Demselben Bedürfnis nach Bewahrung eines offenbar ungewohnten Verhaltens während der Vorstellung entsprangen Kleidungs Vorschriften und die Bereitstellung einiger Ordnungsbeamter im Jahre 1910<sup>58</sup>. Scheinbar war es für die Besucher der Vorstellungen im Shiba-Theater schwierig, sich vorzustellen, ein Theater aufzusuchen, nicht um sich unterhalten zu lassen, sondern um die Schönheit der japanischen Geschichte und Kultur zu bewundern. Heute hat sich diese Wahrnehmung umgekehrt, sicher nicht zuletzt aufgrund einer Prägung durch die Meiji-Zeit, und ist einer der Gründe dafür, dass Besucher keine Scham haben, während der Vorstellung einzunicken. Das ist jedoch ebensowenig wie das Mitsingen mit einer Abwertung gleichzusetzen, sondern drückt, ganz im Gegenteil die Wertschätzung für die Kunst aus – es sei denn, der Besucher nutzt das Kyōgen in einem Nō-Programm für ein Nickerchen<sup>59</sup>. Mag der Besuch der Vorstellung auch eine Pflicht sein, er wird offenbar aus guten Gründen als notwendig erachtet, denn sonst wäre der Zuschauer nicht gekommen. Zwischen diesem und dem Schauspieler kann sich allerdings so keine Beziehung entspinnen.

Bei der Bewertung des Publikums aus der Ferne, sei sie nun zeitlich oder räumlich begründet, muss jeder Forscher berücksichtigen, dass nur besondere Ereignisse aufgezeichnet und überliefert werden<sup>60</sup>. Neben bekannt gewordenen Zwischen- oder Sonderfällen gaben die Spieler noch zahlreiche „normale“ Vorstellungen, von denen heute bestenfalls noch die Termine bekannt sind, hin und

<sup>56</sup> Vgl. ZOBEL 1987 18.

<sup>57</sup> S. hierzu 6.1.7 sowie ausführlicher TYLER 1997.

<sup>58</sup> Vgl. RATH 2004 224–225.

<sup>59</sup> Vgl. KUZEL 2007 200.

<sup>60</sup> Vgl. RAZ 1983 1.

wieder auch die Stücke, die sie spielten. Zuschauer schlafen nicht regelmäßig in den Vorstellungen, es singen nicht immer und alle Besucher mit und für gewöhnlich werden Vorstellungen nicht durch Stühlerücken gestört. Außerdem beschreibe ich in dieser Studie eine höchst heterogene Gruppe, deren Motive und Verhalten ich im Einzelnen nicht berücksichtigen kann. Es handelt sich um eine (äußerst grobe) Schablone, mit der ich den Eindruck einzufangen versuche, der sich durch deutsch- und englischsprachige Erlebnisberichte in Literatur und Internet und eigene Erfahrungen mit Spielern und Veranstaltungen für mich geformt hat. Jedem Interessierten rate ich daher dringend dazu, selbst eine Vorstellung zu besuchen und sich ein Bild von Publikum und Spielern zu machen.

#### 10.1.4 „Riken no ken“ – der Künstler als sein eigener Zuschauer

Bereits häufiger habe ich auf das „*riken no ken*“-Prinzip verwiesen, einen von Zeami eingeführten Bestandteil der Schauspielausbildung und -karriere<sup>61</sup>. Wortwörtlich übersetzt bedeutet der Ausdruck „mit den Augen des Betrachters“ oder „Betrachtung von außen“. Ergänzend führt Tyler das buddhistische Prinzip der dualen Natur des Menschen an, nach der dieser Betrachter und Betrachteter zugleich sein könne. Einige buddhistische Sekten wie der Shingon- oder der Tendai-Buddhismus lehren, die Welt sei aus der Vorstellung des Buddha Vairocana hervorgegangen, als dieser sich selbst betrachtet habe<sup>62</sup>. Ebenso wie bei der Deutung anderer Grundbegriffe der Sarugaku-Ästhetik (Hana, Monomane, ...) unterscheiden sich die in der Fachliteratur<sup>63</sup> ausgeführten Interpretationen des „*riken no ken*“-Prinzips meist lediglich im Detail, bezüglich der allgemeinen Implikationen herrscht jedoch Konsens. Zeami fordert den Schauspieler dazu auf, sich selbst mit den Augen des Zuschauers zu sehen, zugleich hinter und vor der Maske zu stehen und jederzeit kritisch zu beurteilen, ob er, ob seine Darstellung einem Betrachter genügen kann. „*Riken no ken*“ weist jedoch über *Kensho-dōken* hinaus, denn der Schauspieler soll nicht nur sich selbst aus der Perspektive eines Zuschauenden<sup>64</sup>, sondern auch aus der eigenen Perspektive betrachten, und zwar zu jedem Zeitpunkt, zu dem er spielt. „*Riken no ken*“ findet somit nicht nur in der Vorstellungssituation Anwendung, wenn Zuschauer zugegen sind, sondern auch während der Übungen. Es handelt sich um eine reale wie eine fiktive Situation, mit der sich der Schauspieler jederzeit konfrontieren muss. „*Riken no ken*“ bildet die Grundlage der lebenden Kunst *Nō*. Denn ausgehend von seinen Beobachtungen soll der Schauspieler sich nach Zeami verbessern, sowohl allgemein, bezogen auf seine Karriere, als auch speziell in der konkreten Bühnensituation.

Ebenfalls in den Zusammenhang des „*riken no ken*“-Prinzips gehört der Austausch zwischen Zuschauern und Spieler vor und nach der Vorstellung. Schauspielerei in *Nō* und *Kyōgen* besteht aus mehr als nur einem angeeigneten Repertoire aus *Kata/Kihon no Kata*, Gesangs- und rhythmischen Mustern, die sich in einer bestimmten Kombination und spezifischen, auf der Bühne angeordneten Ma-

<sup>61</sup> S. hierzu 6.1.5 152–153. Hilfreich für das Verständnis ist COLDIRON 2004 280–283.

<sup>62</sup> Vgl. TYLER 1997 68

<sup>63</sup> Zu diesem Thema insbes. COLDIRON 2004, RAZ 1983, erg. ORTOLANI 2001.

<sup>64</sup> Kanze Tetsunōjō VIII., ein Spieler, hingegen betrachtet „*riken no ken*“ als auf die Betrachtung von außen beschränkt, vgl. RODOWICZ 1992 101.

terialien zu einem Stück verdichten. Anders als im westlichen Theater bei Craigs Über-Marionette oder Diderots Schauspielkonzept begleitet sie den Schauspieler sein Leben lang. Seine Kunst altert mit ihm und beide verändern sich gemeinsam – zum Guten und zum Schlechten. Dies geschieht durch die Selbstbeschau und die Bewertung der Reaktion der Zuschauer. Beachtet er das „riken no ken“-Prinzip, kann ein Schauspieler künstlerisch niemals stillstehen. Zugleich fördert „riken no ken“ seine Distanz zu der Rolle und sich selbst auf der Bühne. Er steht quasi vor und neben sich. Zeami fordert ihn zu Objektivität bei der Betrachtung seines Spiels auf<sup>65</sup>. Coldiron sieht darin einen Trance-Zustand<sup>66</sup>. Grundsätzlich habe ich von Esoterik in der Wissenschaft keine hohe Meinung. Sie begünstigt eine Mystik der Kunst, die Fakten verklärt und neigt daher zu einer Trübung einer ohnehin nur schwer zu gewährleistenden Objektivität. Coldirons Ausführungen bleiben jedoch interessant zu lesen. Ortolani oder auch nur ein Blick auf die Entwicklung der Schriften aus der Hand Zeamis zeigen auf, dass dieser in seinen letzten Lebensjahren religiöses Gedankengut in seine Schauspieltheorie einbrachte, wie ich in vorangegangenen Kapiteln ausführlich dargestellt habe<sup>67</sup>. Seine ersten Schriften aber behandeln das Sarugaku als ein Handwerk, dessen Gelingen nicht nur von der Schauspielkunst, sondern auch von Menschenkenntnis abhängig ist. Diese weist direkt auf das hier beschriebene „riken no ken“-Prinzip.

Tyler äußert, ausgehend von „Yūgaku Shudō Fūken“ („Einblicke in die Ausbildung zum Beruf des Schauspielers“)<sup>68</sup> die Vermutung, Zeami habe die Rollen von Haupt- und Nebenspieler so angelegt, dass diese sich spiegeln, damit sie im Spiel des anderen jeweils das eigene beobachten und bewerten könnten<sup>69</sup>. Heute lässt sich nicht mehr mit Bestimmtheit sagen, ob das richtig ist. Zum einen dominiert der Hauptspieler zumindest in der Gegenwart deutlich die Bühne und alle anderen Beteiligten richten sich nach ihm, zum anderen spielen Shite und Waki mehr neben- denn miteinander. Für den Shite mag diese Betrachtung bei der Beurteilung seiner Darstellung hilfreich sein, für den Waki nicht. Denn er spielt nach den Vorgaben des Shite, der ihn angeworben hat und am Ende für sein Engagement bezahlen wird. Darüber hinaus sind gerade in mehreren Stücken aus der Zeit Zeamis und der Dekaden danach nicht nur Shite und Waki, sondern zahlreiche weitere Spieler an den Vorstellungen beteiligt, so dass fraglich bleiben muss, ob Zeami (oder auch seinen Nachfolgern) eine Absicht dieser Art unterstellt werden kann. Von einer Spiegelung kann zumindest heute nicht die Rede sein. Ohne Zweifel aber könnte das auf den Shite ausgerichtete Spiel anderer an der Vorstellung Beteiligter, je nach seinen gegenwärtigen Wahrnehmungsmöglichkeiten, mehr oder weniger zu der Reflexion seiner eigenen Darstellung beitragen. Denn seine Deutung der Rolle muss sich auch in Gesang, Musik und Dominanz der anderen Spieler ausdrücken.

<sup>65</sup> Vgl. RAZ 1983 106–109.

<sup>66</sup> Vgl. COLDIRON 2004 298–300.

<sup>67</sup> Vgl. ORTOLANI 2001, PINNINGTON 1997, vgl. 4.3.1, 4.3.3 (4.3.2 befasst sich mit buddh. Elementen im Kyōgen).

<sup>68</sup> RIMER/YAMAZAKI 1984 111–119.

<sup>69</sup> Vgl. TYLER 1997 67–68, 71.



## 10.2 WANDEL IN DER PUBLIKUMSSTRUKTUR SEIT DER MUROMACHI-ZEIT

### 10.2.1 Das Publikum bis an das Ende der Edo-Zeit (13. Jahrhundert bis 1868)

#### Das Publikum bis zu den Tokugawa (12. bis Ende 16. Jahrhundert)

Aufgrund des Wandels im Patronat des Sarugaku<sup>70</sup>, der sich bis an das Ende des 16. Jahrhunderts von den Ashikaga zu den Tokugawa vollzog, erscheint es angebracht, die geschichtliche Entwicklung des Publikums in drei Phasen einzuteilen:

(a) Phase 1: Sarugaku vor Zeami

Phase 1 umfasst die Zeit vor Zeami, in der die Frühzeit des Sarugaku einbezogen werden soll. Die Yamato-Truppen spielten in dieser Phase nur gelegentlich am Hof.

(b) Phase 2: Kan'ami und Zeami

Um die Jahrhundertwende prägten Kan'ami und Zeami das Sarugaku. In ihren Persönlichkeiten zeichnet sich bereits dessen Wandel zu einer höfischen Unterhaltungskunst ab, ohne dass der Vater jedoch die Volkskunst ganz aufgeben möchte. Beide bestehen längere Zeit nebeneinander und haben ihr je eigenes Publikum. Mitunter werden sie von denselben Spielern getragen.

(c) Phase 3: Zeamis Nachfolger bis in das 16. Jahrhundert

Vor allem die Kanze-Truppe bemühte sich im 15. Jahrhundert, durch die Nähe zu den Ashikaga-Shōgunen Privilegien und finanzielle Unterstützung für ihre Mitglieder zu sichern. Allerdings blieb es nach wie vor notwendig, auch jenseits der Höfe der Samuai in den Städten aufzutreten, so dass auf der einen Seite künstlerisch anspruchsvolles Spiel bei Hof und unterhaltendes auf den Plätzen und am Wegesrand den Alltag der Spieler dieser Phase prägte. Zudem spalteten sich die Spielweisen der höfischen Truppen in esoterische und unterhaltende, so dass in dieser Zeit insgesamt mindestens drei Entwicklungssträngen beachtet werden müssen.

#### Phase 1: Sarugaku vor Zeami (Kamakura-Zeit bis an das Ende des 14. Jahrhunderts)

Schauspieler hatten lange Zeit einen geringen sozialen Stand – nur wenige wurden durch den Kaiser oder Shōgun privilegiert, diesen zu verlassen. Häufig zogen sie über das Land, zeitweise lebten sie in speziell für sie und andere Niederrangige, aus der Gesellschaft mehr oder weniger Ausgeschlossene angelegten Siedlungen (Sanjō) außerhalb der Burgstädte<sup>71</sup> und Dörfer. Bewohner dieser Siedlungen besaßen kaum Rechte und durften außerhalb ihres Berufs nicht mit Angehörigen anderer gesellschaftlicher Gruppen interagieren<sup>72</sup>. Zwar hatte sich bis in das 13. Jahr-

---

<sup>70</sup> Näheres zu der Geschichte des Sarugaku zwischen Heian-Zeit und der Mitte des 14. Jahrhunderts, Kan'amis Tagen, findet sich bei HARRIS 2006, HASHI 1995 13–15, INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) oder ORTOLANI 1995. Harris und Ortolani schreiben besonders ausführlich, widersprechen sich jedoch in mancherlei Hinsicht. Darüber hinaus ist die Verwendung von Bezeichnungen für verschiedene nachträglich angeführte Kategorien von Sarugaku häufig uneinheitlich.

<sup>71</sup> Eine in einer (großen) Burg gelegene Stadt.

<sup>72</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 80.

hundert eine gewisse Unterhaltungskultur durch Theater und artistische Darbietungen herausgebildet, zu deren Veranstaltungen zahlreiche Besucher kamen, dies half dem Status der Schauspieler und anderen Schaukünstler jedoch wenig<sup>73</sup>. Sie konnten ihre Lage nur verbessern, indem sie einen mächtigen oder angesehenen Patron fanden, wie es den höfischen Tänzern im 6. Jahrhundert gelungen war. Bei Weitem nicht jedes theatrale Ereignis wurde jedoch von professionellen Schauspielern gestaltet. Häufig genug beschränkte sich vor dem 10. Jahrhundert theatrale Aktivität auf eine Dorfgemeinschaft oder eine Stadt, Bewohner eines Tempels oder andere fest zusammengehörende Gruppen. Im Rahmen religiöser Feste führten diese unter anderem auch (rituelles) Theater auf.

Zwischen dem 10. und der Mitte des 14. Jahrhunderts professionalisierte sich das Schauspiel jedoch zusehends und Truppen wurden an Tempeln und Schreinen zunächst locker und später zunehmend fest engagiert<sup>74</sup>. Dies führte dazu, dass die bis dahin bestehende dynamische Beziehung zwischen Zuschauer und Schauspieler langsam erstarbte. Gleichfalls nahm der künstlerische Austausch zwischen den Truppen einhergehend mit deren Professionalisierung ab<sup>75</sup>. Damit ist nicht gemeint, dass diese nicht auf die Wünsche ihrer Zuschauer eingegangen wären, jedoch wurde die Grenze zwischen Spielendem und Zuschauer immer klarer gezogen und die Zugehörigkeit zu der einen oder anderen Gruppe festigte sich – und damit auch der gesellschaftliche Stand der Schauspieler und ihrer Nachfahren<sup>76</sup>.

Sarugaku hatte als höfisches Theater bereits in der Heian-Zeit (794–1185) Bestand gehabt. Der Niedergang des Kaiserhofes zugunsten der neuen Machthaber, der Shōgunen in Kamakura, jedoch kostete viele Schauspieler ihre Anstellung. Sie schlossen sich zu Hōshibara genannten Gruppen zusammen, manche schoren sich die Haare, gaben sich für Wandermönche aus und eigneten sich Exorzismen an, von denen einige Handlungsmuster noch in heutigen Nō überlebt haben sollen<sup>77</sup>. Die Aneignung religiöser Themen und Praktiken diente der Annäherung an die einfache, nicht adelige Bevölkerung, mit der sie bislang nur wenig in Kontakt gekommen waren. Ortolani schreibt, manche Masken an den Schreinen, an denen die Truppen angestellt wurden, seien im 13. und 14. Jahrhundert mit Bedeutung aufgeladen und zu der Grundlage mancher der neuen Stücke geworden. In diesen dienten sie der Darstellung andersweltlicher Kreaturen – manchmal aus der Geschichte des Schreins –, begleitet von den Instrumenten, die auch in Kagura und zur Begleitung anderer Zeremonien eingesetzt wurden<sup>78</sup>.

Mit Beginn des 13. Jahrhunderts nahm das Engagement von Schauspieltruppen an Tempeln und Schreinen zu. Dies war nicht ihrer moralischen Stücke oder ihrer Nähe zu der Glaubensgemeinschaft zu verdanken, sondern einzig und allein ihrer Beliebtheit. Vorstellungen berühmter Truppen oder generell von Schauspielern

<sup>73</sup> Vgl. RAZ 1983 50.

<sup>74</sup> Vgl. BARTH 1972 64–65.

<sup>75</sup> Vgl. RAZ 1983 64, RATH 2004 92ff.; INOURA/KAWATAKE 1971 40–50 zu der Entwicklungsgeschichte seit der Heian-Zeit, außerdem 11.1.

<sup>76</sup> Vgl. RAZ 1983 49–50, 5.1.1 bis 5.1.2 zur Form des damaligen Spielbereichs, der Hinweise darauf gibt, inwiefern Zuschauer und Schauspieler sich zunehmend voneinander abgrenzten.

<sup>77</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 59, HARRIS 2006 77–78, INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 44–45.

<sup>78</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 60, RATH 2004 20–21.

lockten mehr Besucher zu den Festen und brachten daher mehr Einnahmen durch Spenden mit sich<sup>79</sup>. Später wurde dieser Zustand bereinigt, indem die Truppen auch moralisch und religiös lehrreiche Stücke aufführten. Zunächst spielten sie jedoch derbe Sarugaku- und Dengaku-Stücke mit geringem erbaulichen Wert. Den Besuchern scheint es gefallen zu haben, denn sie strömten zu Tausenden in die großen Schreine.

Der Aufstieg des Kriegeradels, der Bushi und späteren Samurai, der bereits im 12. Jahrhundert begonnen hatte<sup>80</sup>, brachte diese im Zuge ihrer Annäherung an den Hofadel in Kyōto und dessen Lebensweise und ästhetische Vorstellungen auch zunehmend in Kontakt mit Sarugaku und Dengaku<sup>81</sup>. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts waren Privatvorführungen bereits üblich. Zunächst bevorzugten die Bushi Dengaku, was auch darin seinen Ausdruck fand, dass diese Schaukunst im 14. Jahrhundert ihren künstlerischen Höhepunkt erlebte<sup>82</sup>. Manche wohlhabende Bushi schwangen sich zu Gönnern einer oder mehrerer Truppen auf. Neuzugänge unter den Schauspielern wurden deshalb von den Truppen nicht mehr nur nach Talent, sondern auch nach dem Aussehen ausgewählt, um ihnen zu gefallen<sup>83</sup>. Außerdem näherten sie Themen und Darstellung an den Geschmack der Bushi an, gaben jedoch nicht die Verbindung zu der Bevölkerung von Land und Städten auf, die nach wie vor ein zwar pöbelhafter, aber sicherer Unterstützer war. Die Gunst eines Bushi konnten sie verlieren, die Bevölkerung der Städte und auf dem Land blieb gnädig und verzieh schnell.

In den Paria-Siedlungen, in denen Schauspieler sogar nach ihrer Anstellung an einem Tempel oder Schrein lebten, bildeten sich später die *Za* heraus (11.1.1), „Gilden“, die die Funktion eines Organisators des Berufs und der Einnahmen im regionalen Rahmen übernahm. Die Mitgliedschaft war teuer, aber angesichts der Rechtlosigkeit, mit der sich die Schauspieler konfrontiert sahen, schien es besser, Sicherheit in der Gruppe zu suchen – zumal diese aufgrund der ungenauen Rechtslage auch durchaus in der Lage war, unliebsame Konkurrenten zu vertreiben<sup>84</sup>. Denn letztlich blieben fest angestellte Truppen auf den Gutwill ihrer Gönner angewiesen. Vertragliche Vereinbarungen besitzen heute lediglich eine so bindende Wirkung, weil mit Staat und Gesetz eine Sanktionen mit Gewalt durchsetzende Institution vorhanden ist. Wenn der die Vereinbarung gewährleistende Herr sie jedoch im betrachteten Zeitraum von sich aus beendete, standen den Truppen außer für sie gefährlicher Polemik keine Mittel zur Verfügung, sich dagegen zu wehren.

Bereits im 14. Jahrhundert wurden Privatveranstaltungen auch im Inneren von Gebäuden abgehalten<sup>85</sup>. Dies war den Bushi zuzuschreiben, die die Truppen immer häufiger zu sich nach Hause einluden und selten Bühnen in ihre Residenzen integriert hatten oder über einen Tempel verfügen konnten, in dem sich eine

---

<sup>79</sup> Vgl. RAZ 1983 71.

<sup>80</sup> Mehr hierzu bei SCHWENTKER 2008<sup>2</sup> (2003) 36–49.

<sup>81</sup> Vgl. RAZ 1983 73.

<sup>82</sup> Vgl. BARTH 1972 69–70, INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 69–70, RAZ 1983 70. Der letzte bekannte Dengaku-Meister war Zōami, der 1427 starb.

<sup>83</sup> Vgl. RAZ 1983 72–73, 88, erg. MACDUFF 1996 248.

<sup>84</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 80–81.

<sup>85</sup> Vgl. RAZ 1983 84; hierzu allgemeiner BARTH 1972 72–73.

befand. Bis in die Edo-Zeit hinein, in der das Sarugaku zu einem Theater ausschließlich der Samurai wurde, bestand keine klare Abgrenzung des Publikums von den Schauspielern und dem von diesen in Anspruch genommenen Raum. Zeami schrieb daher für die Vorstellung in Innenräumen vor: je größer die Halle sei, desto größer müsse die Entfernung zu dem Spielbereich sein, je kleiner, desto geringer<sup>86</sup>. Inwiefern diese Regel schon vor ihm bestanden hatte, ist mir nicht bekannt. Seine Ratschläge scheinen sich allerdings auf Fehler zu beziehen, die er mindestens einmal beobachtet oder von denen er gehört hatte. Seine Empfehlung, das Publikum niemals direkt anzuspüren, beachteten Schauspieler in einem speziell auf das jeweilige Publikum zugeschnittenen theatralen Ereignis beispielsweise sicher nicht.

## Ergebnis

Schauspieler gegen Ende des 14. Jahrhunderts hatten sich in eine komfortable, aber keineswegs befriedigende Position gespielt: sie waren sowohl bei den neuen Machthabern, den Bushi, wie auch bei der Bevölkerung der Städte und auf dem Land beliebt, standen jedoch gesellschaftlich am unteren Rand und lebten in Sanjō genannten Außenseitersiedlungen, auch nach einer Festanstellung an einem Tempel oder Schrein. Nachdem ihre Vorfahren in der Heian-Zeit für den Hofadel gespielt hatten, änderte sich die Orientierung der Sarugaku-Truppen der Kamakura-Zeit grundlegend: sie hielten intensiven Kontakt zu ihrem Publikum und passten Darstellung und Themen ihrer Stücke dessen Geschmack an, um sich die Lebensgrundlage zu sichern. Chancen auf gesellschaftlichen Aufstieg bestanden nicht. Denn selbst wenn ein Gönner gefunden war, blieb der Schauspieler seiner Willkür ausgeliefert. Verging die jugendliche Blüte oder das Interesse des Gönners erlosch, konnte er sich nur noch auf seine Bühnenerfahrung verlassen, um nicht zu verhungern. Geborgenheit und Schutz in diesen Zeiten boten die *Za*, „Gilden“ der Schauspieler, Gruppen, in deren Mitte zumindest eine gewisse Sicherheit gewährleistet werden konnte – zu einem erheblichen Preis.

## Phase 2: Kan'ami und Zeami (Mitte 14. bis Mitte 15. Jahrhundert)

Zu der Zeit Kan'amis und Zeamis spielten und wanderten im Yamato<sup>87</sup> und in ganz Zentraljapan mehrere Truppen, deren Begegnung mit Bushi nicht selten mit der Gewähr ihrer Gunst endeten. Feste Anstellungen fanden sie außerdem an meist großen Tempeln und Schreinen, die es sich leisten konnten, sie das ganze Jahr über zu unterhalten<sup>88</sup>. Aufgrund der Teilung Japans in einen nördlichen und einen südlichen Kaiserhof zwischen 1336 und 1392 (Nanbokuchō-Zeit)<sup>89</sup> gestaltete sich das zunehmend schwieriger, weswegen die von den Bushi finanzierten Schauspieler

<sup>86</sup> Vgl. RAZ 1983 102 oder bei Zeami s. BENL 1953 48, RIMER/YAMAZAKI 1984 83.

<sup>87</sup> Befindet sich in der heutigen Präfektur Nara im Süden der japanischen Hauptinsel.

<sup>88</sup> Die Yūzakiza (und spätere Kanzeza) Kan'amis blieb dem Kasuga-Schrein in Nara verbunden, vgl. ORTOLANI 1995 94, RATH 1999 181 (andere Yamato-Truppen waren dem Kōfukuji in Nara verbunden).

<sup>89</sup> In der Nanbokuchō-Zeit bekriegt sich die dem Shōgunat treuen Kaiser des Nordhofes (in Kyōto) und die restaurativen Kaiser des Südhofes (in Yoshino). Bereits 1331 hatte Kaiser Go-Daigo in der Kemmu-Restauration (Kenmu no Shinsei) versucht, seine kaiserliche Macht gegen die Shōgune in Kamakura (Ende der Kamakura-Zeit) durchzusetzen, wurde jedoch von deren Heeren geschlagen und ins Exil geschickt. Auch nach seiner

der Yamato-Truppen wirtschaftlich besser gestellt waren<sup>90</sup>. Für diese vollzog sich außerdem von Mitte des 14. bis Mitte des 15. Jahrhunderts ein Wandel in der Publikumsstruktur von einem beinahe rein volkstümlichen, ungebildeten zu einem vorwiegend höfischen, gebildeten Publikum. Bei dem Patron der Yūzaki-za (Kan'amis Truppe) handelte es sich darüber hinaus um den Shōgun persönlich<sup>91</sup>. Nachdem Ashikaga Yoshimitsu (1358–1408) 1374 oder 1375 Zeami in Imagumano spielen gesehen hatte, soll er sich, wie auch von anderen Bushi berichtet wird, sehr für den Knaben interessiert haben<sup>92</sup>. Ob dabei sexuelle Neigung eine Rolle spielte, ist nicht genauer bekannt<sup>93</sup>. Für die spätere Kanzeza wurde die lange Bindung Zeamis und Kan'amis an den Shōgun zu einem Segen. Beide spielten von nun an häufig am Hof, den Sohn ließ der Shōgun sogar von einem Gelehrten ausbilden. Für das Yamato-Sarugaku insgesamt begann mit der Aufnahme Zeamis an den Hof der Ashikaga der Aufstieg zum Hoftheater, der in der Edo-Zeit seinen Höhepunkt fand<sup>94</sup>. Ohne die Förderung des Shōgun wäre Zeami intellektuell wohl kaum in der Lage gewesen, Geheimschriften anzufertigen und mit ihnen das Sarugaku von einem Handwerk zu einer Kunst zu verfeinern.

Der Shōgun und die Bushi hingegen schufen sich mit der Ernennung von Hof-schauspieltruppen ihr eigenes Theater. Denn unter den Shugo Daimyō<sup>95</sup> fand der Shōgun viele Nachahmer, so dass sich für mehrere Truppen die Chance bot, aus der gesellschaftlichen Randstellung aufzusteigen<sup>96</sup>. Aufgrund dieser war es amtierenden Kaisern und deren Angehörigen nicht möglich, Sarugaku- oder Dengaku-Vorstellungen zu besuchen, aber abgedankte Kaiser und deren Hofstaat erfreuten sich ebenso der Schauspiele wie die Bushi<sup>97</sup>. Die Truppen wurden von ihnen so-

---

Rückkehr gelang es ihm nicht, sich militärisch durchzusetzen und er war gezwungen, Kyōto und den Kaiserpalast aufzugeben. Er flüchtete mit einem Teil seines Hofstaats und den Regalien (kaiserliche Insignien) nach Yoshino, von wo aus er und seine Nachfolger ihren Anspruch auf den Thron aufrecht erhielten. 1336 ernannte Ashikaga Takauji einen Prinzen zum Kaiser und begründete damit eine neue Linie. Fortan beanspruchten zwei Kaiser den Thron für sich, beide nicht in dem Besitz aller Insignien kaiserlicher Macht. Erst 1392 einigten sich Unterhändler des Shōgun (nunmehr die Nachfahren Ashikaga Takaujis, der Go-Daigo besiegt hatte) und der Südhof auf die Rückgabe der Regalien an den Nordhof. Die bei dieser Einigung ausgehandelte alternierende Besetzung des Thrones durch neuere und ältere Linie wurde jedoch nie umgesetzt, vgl. a. SCHWENTKER 2008<sup>2</sup> (2003) 50.

<sup>90</sup> BARTH 1972 73–74 schreibt, die Tempel und Schreine hätten aufgrund der Trennung in einen Nord- und einen Südhof kaum noch finanzielle Mittel zur Verfügung gehabt.

<sup>91</sup> Und dass sich dieser mit der Familie Kan'amis an und für sich nicht gut stand, vgl. ORTOLANI 1995 93.

<sup>92</sup> Vgl. BARTH 1972 77–79, MACDUFF 1996 248–249.

<sup>93</sup> MACDUFF 1996 hingegen zeigt sich sicher.

<sup>94</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 94–95, ebf. BARTH 1972 82, BROWN 2001 9–10 zu der Relevanz dieser Kitayama-Zeit genannten Epoche (1367–1408). Yoshimitsus Vorgänger hatten Dengaku-Truppen unterhalten, in einem geringeren Ausmaß als Yoshimitsu nun das Sarugaku der Yūzaki-Truppe förderte.

<sup>95</sup> Shugo Daimyō waren die durch den Shōgun eingesetzten Provinzherrn. Sie hofften darauf, sich durch Nachahmung seine Gunst erringen zu können, vgl. BROWN 2001 12.

<sup>96</sup> Vgl. BROWN 2001 32–33, RAZ 1983 71, ORTOLANI 1984 168.

<sup>97</sup> Vgl. RAZ 1983 87–88.

wohl zu Privatveranstaltungen in die Paläste eingeladen als auch auf Kanjin Nō besucht<sup>98</sup>.

Während Zeami hauptsächlich für den Shōgun und den Kriegeradel in Privatvorstellungen auftrat, waren Kan'amis Spielorte die Schreine, Tempel, Straßen, Städte und Dörfer, in denen er für die weniger wohlhabende Bevölkerung spielte<sup>99</sup>. Anders als sein Sohn blieb er bodenständig und machte sich nicht allzu viel aus der höfischen Verpflichtung. Zeami hingegen hatte seit seinem zwölften Lebensjahr bei dem Shōgun gelebt, seine und die Lebenswelt der Krieger, ihren Glauben und ihr Denken kennen und verstehen gelernt. Mit den einfachen Leuten, vor denen sein Vater spielte<sup>100</sup>, hatte er genauso wenig zu tun wie sein Vater mit dem Kriegeradel<sup>101</sup>. Dennoch beeinflusste Kan'amis Spielweise seinen Sohn in dessen Kunstauffassung. Denn immer wieder griff er in seinen Schriften auf den Namen des Vaters und das von ihm Erlernte zurück<sup>102</sup>. Dass die beiden das Sarugaku ohne Rückgriff auf frühere Theaterformen ex nihilo erschaffen hätten, wie Matsumoto Shinhachirō 1948 behauptete, ist also nicht wahr<sup>103</sup>. Recht behält er jedoch damit, dass das Engagement Zeamis am Hof des Shōgun den Schauspielern die Chance bot, gesellschaftlich aufzusteigen. Dabei kam ihnen die Verbindung mit dem Zen-Buddhismus zugute, dessen Lehren den Moralvorstellungen der Bushi nahe kamen. Harris betrachtet ihn daher als „ihre“ Religion (4.3.3)<sup>104</sup>. Demgegenüber ging der Einfluss des Dengaku bei den Bushi zurück und blieb nur auf dem Land noch längere Zeit bestehen. Dengaku-Spiele bezogen sich auf das indigen japanische Glaubenssystem, heute als Shintō bekannt, das für die Bushi nur geringe Bedeutung besaß – denn sie waren als Krieger wegen ihres beruflichen Kontaktes mit Blut genauso unrein wie Schlachter und andere Ausgestoßene. Zōami (1394–1427) war der letzte bekannte Meister des Dengaku<sup>105</sup>, dessen Spuren sich nach der Mitte des 15. Jahrhunderts langsam verlieren – bis im 20. Jahrhundert Volkskundler bei der Erforschung der Minzoku Geinō Dengaku-Truppen entdecken.

Einerseits wirkte sich das Patronat durch den Shōgun für das Yamato-Sarugaku positiv aus, andererseits legte dieser damit den Grundstein für die angebliche künstlerische Stagnation des Sarugaku (und späteren Nō)<sup>106</sup>. Gefördert wurden nämlich nur solche Truppen, deren Schauspieler es verstanden, sich der Gunst des Shōgun und seiner nächsten Gefolgsleute immer neu zu versichern. Angesichts der beschränkten Finanzmittel standen bereits unterstützte Truppen nicht nur in Konkurrenz zueinander, sondern ebenso zu bislang noch nicht berücksichtigten Truppen, die in diese bevorzugte Position auf- oder nachrücken wollten. Der Kampf um die Gunst des Shōgun wurde in Tachiai ausgetragen, Wettkämpfen im Rahmen von

<sup>98</sup> Vgl. u. a. BARTH 1972 72–73.

<sup>99</sup> Vgl. HASHI 1995 15, RAZ 1983 86.

<sup>100</sup> Vgl. BARTH 1972 82.

<sup>101</sup> Vgl. RAZ 1983 86.

<sup>102</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 95.

<sup>103</sup> Unter Kan'ami und Zeami wurden jedoch tänzerische Elemente in das bislang als dialogische Kunst dargebotene Sarugaku der Yamato-Truppen eingeführt, s. 6.3.1. Eingehend damit beschäftigen sich auch BARTH 1972 65, 77 und insbes. QUINN 1992 204–206.

<sup>104</sup> Vgl. RAZ 1983 70; HARRIS 2006 35ff. führt dies aus.

<sup>105</sup> Vgl. BARTH 1972 79, RAZ 1983 70.

<sup>106</sup> Vgl. RAZ 1983 74.

Privatveranstaltungen oder Kanjin Nō, in denen mehrere Schauspieler repräsentativ für ihre jeweilige Truppe auftraten. Es handelte sich um eine im Voraus festgelegte Reihenfolge von Stücken, deren Darbietung von den anwesenden Würdenträgern anschließend bewertet wurden<sup>107</sup>. Das Patronat durch eine höfische Elite und die daraus folgende Anpassung an deren ästhetisches Empfinden knüpften das Überleben des Sarugaku mit der Zeit immer enger an diese. Das aber war sehr gefährlich, wie sich spätestens nach der Meiji-Restauration zeigte.

Am Ende seines Lebens, nachdem er die Gunst des Shōgun verloren hatte, kehrte Zeami zu der Einstellung seines Vaters zurück, ein Schauspieler müsse für alle Menschen spielen – auch wenn der Elite in seinen Schriften immer noch eine große Rolle zukommt<sup>108</sup>. Sie ist es, deren Förderung das Schaffen und die Entwicklung einer Schauspielkunst nach seinem Geschmack ermöglicht. Ein Schauspieler, der sich selbst „gut“ nennt, so Zeami, müsse in der Lage sein, zu jeder Zeit und an jedem Ort vor jedem Publikum spielen zu können<sup>109</sup>. Raz vermutet, Zeami habe am Ende seines Lebens erkannt, dass die Konzentration auf eine bestimmte Zuschauergruppe nicht nur Vorteile mit sich gebracht hatte. Auch Verbitterung über die Behandlung durch die Shōgune nach Yoshimitsu und die Bevorzugung seines Neffen On’ami (1398–1467) mögen ein Grund für diese Einsicht gewesen sein. Zumindest vermitteln die Schriften Zeamis einen anderen Eindruck von dem Sarugaku seiner Zeit als zeitgenössische Quellen. Von dem feinen Schauspielstil, den er beschreibt, ist nur wenig zu lesen. Häufig gewinnen Schauspieler im 14. und 15. Jahrhundert nicht durch ihr Können, sondern vor allem ihr Aussehen die Gunst eines Bushi. Entscheidend für ihren Aufstieg sind außerdem ihre Verbindungen und ihre früheren Förderer. Stücke werden bei Hof opulent und vor der Bevölkerung in den Städten und auf dem Land laut und beinahe nebenher inszeniert, hin und wieder kommt es dabei auch zu Unruhen, manche Besucher werden von der Menge totgetrampelt oder ausgeraubt. Andernorts, jenseits des Hofes des Shōgun, spielen Truppen zu dieser Zeit noch immer das Sarugaku der Jahrzehnte zuvor. Dessen Stücke waren wenig fein, beinahe anspruchslos, die Sprache vulgär, Gesten grob und der Gesang laut, so dass auch jeder ihn verstand. Die Schauspieler improvisierten, wie es dem Publikum gefiel, wodurch die Vorstellungen den Charakter eines Spektakels annahmen. Sarugaku war eine Form theatraler Unterhaltung unter vielen. Obwohl der Bedarf nach anspruchsvollem Schauspiel von Seiten der Exkaiser und einiger Bushi durchaus bestand, schienen offenbar nicht viele, die die Kunstfertigkeit besaßen, diesen Erwartungen gerecht zu werden. Das bedeutet jedoch nicht, dass sie nicht zumindest versucht hätten, ihre Darstellung nach den Forderungen ihres Publikums zu verfeinern<sup>110</sup>. Dem nüchternen, esoterischen Schauspiel Zeamis (dominiert von Yūgen) wurde auch am Hof des Shōgun bald das spektakulärere seines Nachfolgers On’ami vorgezogen (dominiert von Monomane), aus dem das heutige Nō hervorgegangen ist<sup>111</sup>. Zeami weigerte sich

<sup>107</sup> Vgl. BROWN 2001 10–11.

<sup>108</sup> Vgl. BARTH 1972 80, BROWN 2001 11–15, hier bezogen auf „Fūshikaden“.

<sup>109</sup> Vgl. *ibid.* 14–15: Kan’ami soll gesagt haben, ein Schauspieler solle vor Land- wie Stadtpublikum gleich spielen und keinen Unterschied zwischen ihnen machen, vgl. BENL 1953 108–109, RIMER/YAMAZAKI 1984 161–162.

<sup>110</sup> Vgl. RAZ 1983 111–114.

<sup>111</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 99–102, RAZ 1983 123, 125.

jedoch, seinem Neffen all seine Schriften auszuhändigen, die er zu der Grundlage seiner Kunst gemacht hatte und gab sie an Konparu Zenchiku (1405–1470) weiter, der sein geistiger Erbe wurde. Zenchiku scherte sich nicht um die Meinung des Hofes und nahm Zeami, den der Shōgun verstoßen hatte, bei sich auf. Er war kein so guter Schauspieler wie On’ami und daher nicht so beliebt, jedoch ein großer Denker, der dem späteren Nō in seinen Schriften neue philosophische Tiefe gab<sup>112</sup>. Bis in die Meiji-Zeit geriet er jedoch aufgrund seines hohen Anspruchs an den Schauspieler nahezu in Vergessenheit.

### Ergebnis

Seit der Aufführung Kan’amis und Zeamis in Imagumano 1374 oder 1375 vor Ashikaga Yoshimitsu begann der Einfluss des Sarugaku am Hof des Shōgun zu steigen – und der Stern des Dengaku zu sinken. Der damals zwölfjährige Zeami wurde von Yoshimitsu zu sich genommen, den Vater konnte er jedoch nicht bei Hof halten. Während Zeami das höfische Leben und den Kriegeradel sowie seine Sicht auf das Leben, seine Präferenzen und religiöse Weltsicht kennen lernte, widmete Kan’ami sich dem Spiel vor einfachen Menschen auf dem Land und in den Städten, ohne jedoch die Anbindung an den Hof zu verlieren. Es war Zeami, der aus den Konzepten der Ōmi und Monomane, das sein Vater lehrte, eine Ästhetik formte, die den Höflingen gefiel und das Sarugaku enger an die (neuen) Herren Japans band. Zwar konnte er gegen Ende seines Lebens nicht verhindern, dass seine Auffassung von gutem Schauspiel hinter der seines Neffen On’ami in der Beliebtheit zurücktrat, aber durch die Weitergabe seiner Schriften an den Führer der Konparu-Truppe lebten seine Ideen fort<sup>113</sup>. Höfisches und volkstümliches Sarugaku trennten sich um die Jahrhundertwende voneinander, eines eng an den Kriegeradel und dessen Geschmack gebunden, eines am volkstümlichen Geschmack orientiert, der bei Weitem nicht so fein war wie der des Hofes des Shōgun. Dieser hatte sich den Kaiserhof zum Vorbild genommen, an dem aufgrund des gesellschaftlichen Ranges der Schauspieler kein Sarugaku gespielt werden durfte. Überall im japanischen Kaiserreich außer am Kaiserhof jedoch wurde Sarugaku das beliebteste Schauspiel dieser Zeit. Auch damals schon hat es begeisterte Amateure gegeben, die das, was sie auf der Bühne sahen, nachspielten oder von Schauspielern erlernten und kommentierten. Insbesondere das volkstümliche Sarugaku bemühte sich dabei um Vielfalt, das höfische Sarugaku lediglich um Nähe zu seinem neuen Publikum. Für die Schauspieler der betroffenen Truppen bildete die Unterstützung durch einen Bushi die einzige Möglichkeit, gesellschaftlich aufzusteigen. Verloren sie dessen Gunst, sanken sie jedoch rasch wieder in die Sanjō und in den gesellschaftlichen Rang Ausgestoßener ab.

### Phase 3: Von Zeamis Erben bis zum Ende des 16. Jahrhunderts

**Kanze On’amis** Spielstil war wilder und melodischer als der seines Onkels und konnte sich vor Ashikaga Yoshinori (1394–1441) daher gegen diesen durchsetzen, noch bevor er 1429 Shōgun wurde. Zeami weigerte sich jedoch, seinem Neffen wei-

---

<sup>112</sup> Hierzu s. 6.3.1 181–182, zu der Erscheinungsform des gegenwärtigen Nō im Vergleich zu dem Sarugaku des 15. Jahrhunderts hingegen 6.6.

<sup>113</sup> Abw. PINNINGTON 1997.



tere Geheimschriften auszuhändigen<sup>114</sup>, obwohl dieser durch den Shōgun nach dem Tod seines Sohnes Motomasa (1401?–1430) zu dem Truppenführer der Kanzeza ernannt worden war. On'ami verfügte daher nur über eine frühe Fassung des „Fūshikaden“ und wenige andere Texte, die Zeami zu Beginn seiner Karriere an seinen Bruder Shirō gegeben hatte. Yoshinori verzieh dem einstigen Günstling Yoshimitsus diese Eigenwilligkeit nicht und verbannte ihn nach Sadoshima (auf die Insel Sado), von wo er vor seinem Tod 1443 wohl in das Haus seines Schwiegersohns Konparu Zenchiku zurückkehrte. Diesem übergab er auch seine letzten Geheimschriften. 1441 wurde Yoshinori während einer Aufführung von „U no Ha“ [118] in der Residenz Akamatsu Mitsusukes (1381–1441) ermordet<sup>115</sup>.

On'amis Spielstil blieb nicht allein deshalb von Monomane geprägt wie der Kan'amis. Bei Hof war der Günstling Yoshinoris vor allem für seine herausragende Darstellung von Dämonenrollen bekannt, deren Auftreten brachial und mit viel Bewegung, aber wenig Anmut verbunden waren. Zeamis Ästhetik hingegen zeichnete sich durch Eleganz und sprachlich anspruchsvolle Gesänge aus, Elemente, die On'ami zugunsten einer bewegten Choreographie und der Musik beinahe durchgehend vernachlässigte (6.3.1, 7.2). Nachdem er 1432 die Führung der Kanzeza übernommen hatte, schrieb er neue Musik und neue Tänze für bekannte Stücke – ganz so, wie Zeami es in „Fūshikaden“ gefordert hatte. Zudem führte er neue Technologien auf der Bühne ein, um seine Darstellung weiter zu entwickeln. On'ami prägte mit diesen Änderungen das Yamato-Sarugaku für das gesamte 15. Jahrhundert<sup>116</sup>, mit bedeutenden Folgen für die höfischen Schauspieltruppen. Unter der Führung On'amis und Zenchikus begannen Kanze und Konparu, voneinander verschiedene Darstellungsstile auszuprägen. Obwohl die Yamato-Truppen noch bis in das frühe 17. Jahrhundert hin und wieder gemeinsam auftraten, bildete sich langsam die Meinung heraus, dass sie nicht auf derselben Bühne gespielt werden könnten<sup>117</sup>.

**Kanze Nobumitsu** (1435/1450–1516) hingegen stattete den Spielbereich mit neuen Requisiten aus, hängte Spiegel und bunte Vorhänge auf<sup>118</sup>. Diese dienten der Illustration der Handlung seiner quasi-dramatischen Stücke, von denen er zahlreiche schrieb. Sie zeichneten sich durch ihre vor allem dialogische Interaktion zwischen Haupt- und Nebenspieler und ihre handlungsorientierte Erzählung aus. Dadurch wurden Nobumitsus Texte komplexer, aber auch musisch weniger anspruchsvoll, weil sie den Zuschauern Raum zur Imagination nahmen. Das bedeutet, sie reduzierten die Universalität des Sarugaku, waren weniger spirituelle Erbauung und dienten mehr der Unterhaltung. Nobumitsu selbst war Wakikata und bemühte sich, den Waki neben dem Shite durch Tiefe zu einem zweiten Hauptspieler umzuschreiben.

Mit dem Machtverlust des Shōgun und insbesondere nach dem Bürgerkrieg in der Ōnin-Zeit (1467–1477) fiel es den Kriegsherren schwer, Schauspieltruppen zu unterhalten, denn die Kriegsführung war teuer. Die Kanzeza und anderen Yamato-

<sup>114</sup> On'ami besaß dennoch das „Fūshikaden“ und einige andere Schriften, die Zeami zuvor an seinen Bruder Shirō und somit den Vater On'amis gegeben hatte.

<sup>115</sup> Vgl. BROWN 2001 98.

<sup>116</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 99–102.

<sup>117</sup> Vgl. 6.3.1 bis 6.3.2.

<sup>118</sup> Vgl. SCHMITT 2012 97.

Truppen sahen sich daher gezwungen, nicht mehr nur ausschließlich für den Kriegeradel zu spielen, sondern sich wieder der Bevölkerung von Städten und Land zuzuwenden<sup>119</sup>. Die dramatische Spielweise Nobumitsus sprach dieses und die Samurai gleichermaßen an, auch wenn der Bedarf nach einer ästhetisch verfeinerten Darstellung bestehen blieb<sup>120</sup>.

Durch die Annäherung an den Kriegeradel hatte das Sarugaku seine kultischen Spielstätten an den Tempeln und Schreinen nicht verloren<sup>121</sup>. Ganz im Gegenteil, mehr denn je diente es im 15. und 16. Jahrhundert der Unterhaltung für die Festbesucher und war Organisatoren eine willkommene Attraktion, mit der sich mehr und mehr Spender anlocken ließen. Mit dem zunehmenden Engagement der Truppen an den Höfen der Samurai verloren die Hofchauspieler jedoch das Gespür für die Vorlieben der Bevölkerung auf dem Land und in den Städten. Das rächte sich, als die Macht Ashikaga Yoshimasas (Shōgun 1449–1473) nach mehreren Bauprojekten und dem Bürgerkrieg und damit einhergehend auch seine Finanzkraft abnahm<sup>122</sup>. Mitte des 15. Jahrhunderts brach das Bündnissystem der Ashikaga-Shōgune endgültig zusammen und ihre Gefolgsleute kämpften um die Macht (Sengoku-Zeit, 1477–1573). Für das nächste Jahrhundert wurde Japan von politischen Unruhen heimgesucht, denen von den Tokugawa schließlich ein gewaltsames Ende gesetzt werden konnte. Mit ihrer Herrschaft begann die Edo-Zeit, in der Japan sich von dem asiatischen Festland abschloss. Die Hofchauspieltruppen, die in Kyōto für den Shōgun gespielt hatten, waren in dieser unruhigen Zeit gezwungen, lange Wege auf sich zu nehmen und auf dem Land, an Tempeln und für andere Dienstherren zu spielen<sup>123</sup>. Dort erwarteten sie jedoch nicht nur Schauspieler und Schaukünstler anderer Gattungen, sondern auch ein Publikum, dem ihre über die Jahre verfeinerte Kunst mehr oder weniger verschlossen blieb<sup>124</sup>. Die Hauptkonkurrenten der Hofchauspieltruppen aus Yamato waren in dieser Zeit die Truppen aus Hie und Ōmi, über die heute nicht mehr viel bekannt ist. Sie spielten bis in das 16. Jahrhundert an den Höfen der Samurai und sogar des Shōgun und wurden immer wieder neben noch immer aktiven Dengaku-Spielern für die Kommentierung von Sarugaku-Stücken herangezogen<sup>125</sup>. Anders als das Tesarugaku wurde das Ōmi-Sarugaku professionell an den Höfen gespielt und gefährdete daher die Existenz (und herausgehobene Stellung) des Yamato-Sarugaku. Rath schildert einen schmutzigen Kampf zwischen den beiden Gruppen, der jedoch letztendlich zugunsten der Truppen aus Yamato entschieden werden konnte.

Konkurrenz erwuchs ihnen jedoch nicht nur von Seiten der Hie- und der Ōmi-Truppen. Sarugaku war spätestens seit der Aufnahme der Kanzeza an den Hof des Shōgun so beliebt, dass sich Truppen von Kennern zusammenschlossen, unter denen sich nicht ein einziger ausgebildeter Schauspieler befand. Sie bestanden also

<sup>119</sup> Vgl. RIMER 1992 220.

<sup>120</sup> Vgl. RAZ 1983 115.

<sup>121</sup> Vgl. MARGINEAN 2001 145–146.

<sup>122</sup> Vgl. BARTH 1972 83.

<sup>123</sup> Vgl. RATH 2004 94–95. Die Kanze gingen zu den Tokugawa, für die sie auch in der Edo-Zeit noch spielten.

<sup>124</sup> Vgl. RAZ 1983 118–119.

<sup>125</sup> Vgl. RATH 2004 95–96.

aus Amateuren – Schülern der Sarugaku- oder Dengaku-Meister und Samurai, die sich das Handwerk einfach nur abgeschaut hatten. Diese standen zunächst nicht in direkter Konkurrenz zu den professionellen<sup>126</sup>, anfangs noch voll von den Samurai finanzierten Truppen, scheinen jedoch bei der Bevölkerung und manchen Samurai sehr beliebt gewesen zu sein. Denn sie spielten zu günstigeren Konditionen als die professionellen Truppen und in ihrer Freizeit sangen die Kenner häufig auch selbst, tanzten oder spielten ganze Stücke. Diese Amateur-Bühnenkunst wurde Tesarugaku genannt. Für die höfischen Schauspieltruppen nahm die Gefahr durch die Tesarugaku-Spieler vor allem gegen Ende der Sengoku-Zeit (1477–1573) zu. Japan befand sich nach wie vor in einem Bürgerkrieg, in dem verschiedene Kriegsherren aus den Provinzen die Oberherrschaft oder das Shōgunat zu erringen hofften. Zwar lehnten die Reichen dieser Zeit kulturelle Förderung nicht rundheraus ab, aber ihre Mittel waren in Armeen und militärischen Operationen oder der Verwaltung ihrer kleinen Reiche gebunden. Für eine höfische Schauspieltruppe reichten sie meistens und vor allem über einen längeren Zeitraum nicht mehr aus, zumal sich die Kräfteverhältnisse immer wieder änderten und der Freund von Heute zu dem Feind von Morgen werden konnte. Daher befanden sich die Sarugaku-Truppen häufig auf der Wanderschaft, immer auf der Suche nach einem Gönner, der sie für einige Wochen oder Monate aushalten würde. Mehrmals jährlich veranstalteten Tempel, Schreine und Samurai außerdem Kanjin Nō, deren Erlöse nun auch den Truppen zugute kamen<sup>127</sup>. Allerdings blieb die finanzielle Lage der Provinzherrn und der Bevölkerung aufgrund der beständigen Kriegsgefahr angespannt und die Schauspieler verdienten gerade genug, um überleben zu können<sup>128</sup>. Infolge der schwierigen Situation, in der sich Arme wie Reiche gleichermaßen befanden, hatten sich auch einige der Amateurspieler dem Leben der Straße zugewandt und stellten nun für die professionellen Spieler echte Konkurrenten dar, was nochmals zu einer Verringerung ihres Einkommens führte. Insgesamt führen Quellen dieser Phase mehr Privatvorstellungen auf. Für die Spieler waren diese lukrativer und für die Zuschauer sicherer. Öffentliche Veranstaltungen vor städtischem oder ländlichem Publikum hingegen besaßen einen größeren Unterhaltungswert als noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Das Sarugaku diente vor allem dem Bedürfnis seiner Zuschauer nach Zerstreuung<sup>129</sup> in einer Zeit, in der die Sorge um die eigene Existenz übermächtig zu werden drohte. Durch diese Gewichtung verlor es seine Bindung an die Religion spätestens nach den Ōnin-Kriegen vollends. Zusätzlich zu der Entprofessionalisierung der Kunst nahm zudem die Beteiligung des Publikums an den Vorstellungen insbesondere des Tesarugaku wieder zu<sup>130</sup>. Diesem gegenüber hatte das Sarugaku der Hofschauspieler deutlich an Einfluss eingebüßt. Häufig spielten die Gastgeber selbst für ihre Gäste oder baten ihre Freunde darum – so wie auch Toyotomi Hideyoshi und

<sup>126</sup> Hier i. S. v. ausgebildet.

<sup>127</sup> Vgl. RAZ 1983 117, 120–122, 125.

<sup>128</sup> Vgl. RATH 1999 181.

<sup>129</sup> Ibid. 191–192 regt übrigens an, das „Hachijō Kadensho“ (s. 8.1.4 242, Fn. 69) als den Versuch zu betrachten, Toyotomi Hideyoshi das Sarugaku als ideales Instrument zu beschreiben, um die Bevölkerung im „rechten Sinn“ zu erziehen.

<sup>130</sup> Vgl. RAZ 1983 122, 125.

Tokugawa Ieyasu<sup>131</sup> auf der Bühne standen. Zuschauer und Spieler wechselten so häufig die Rolle. Diese für die professionellen Spieler äußerst unangenehme und schwierige Lage hatte ihre Ursache in der Annäherung an die Samurai nach Zeami. Deren Geschmack war nicht der der Bewohner von Stadt und Land, die sich behelfen, indem sie selbst so und das spielten, wie es und was ihnen gefiel<sup>132</sup>. Bis in das 17. Jahrhundert hinein spielten Kyōgen-Schauspieler übrigens aus dem Stegreif, nur anhand von in den Truppen überlieferten Szenarien<sup>133</sup>.

## Ergebnis

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts begannen sich verschiedene Spielstile voneinander zu scheiden, zunächst der der Kanzeza unter On'ami mit ihrer auf Monomane und opulente Bühnenausstattung ausgerichteten Darstellung und die Konparu-Schule unter Zenchiku mit ihrer auf Yūgen und ästhetisch reduzierte Bühnenausstattung ausgerichteten Darstellung. Bis in die Edo-Zeit bildeten sich noch die Hōshō-, die Kongō- und die Kita-Richtung heraus, alle jedoch bis in das 20. Jahrhundert hinein mit lokal zu einem Teil recht starken Abweichungen von dem Spielstil der jeweiligen Hauptlinie.

Ebenfalls zu dieser Zeit nahm die Macht der Ashikaga-Shōgune beständig ab. Mit dem Ōnin-Krieg begann eine Epoche des Bürgerkriegs, in dem die Mächtigen des Kaiserreichs in langen Kriegen und Intrigen nach einem neuen Hegemon suchten. Unter diesen Umständen wurde die Unterstützung des Sarugaku durch den Shōgun unsicher, denn dessen Hausmacht erwies sich in den Konflikten als äußerst unzuverlässig und seine Vasallen erhoben sich gegen ihn oder kämpften von ihm unbehelligt untereinander. Die Hofschauspieltruppen zogen auf der Suche nach neuen Unterstützern über das Land, manche ließen sich am Rand des umkämpften Zentrums bei finanzkräftigen neuen Dienstherren nieder, manche spielten längere Zeit vor nicht-adeligem Publikum oder pendelten zwischen den Höfen verschiedener Dienstherren, Tempeln, Schreinen und Großveranstaltungen hin und her. Für das Sarugaku des Hofes erwies sich die Bindung an den Kriegeradel in dieser Situation als hinderlich, weil der feine höfische Spielstil bei der Bevölkerung von Stadt und Land nicht gern gesehen war. Zudem wurde die Konkurrenz durch Tesarugaku-Truppen zunehmend spürbar. Sie bestanden aus Amateuren, deren Ziel allein in Unterhaltung bestand und deren Beliebtheit den professionellen Schauspielern Auftrittsgelegenheiten nahm, deren sie in der angespannten Lage dringend bedurften. Unter diesem Druck waren höfische Truppen gezwungen, sich wieder mit dem einfachen Publikum auf dem Land und in den Städten auseinander zu setzen<sup>134</sup>. Parallel lief die Entwicklung des höfischen Spielstils, der noch immer von On'ami und Nobumitsu geprägt war, weiter. Sarugaku fand erst

<sup>131</sup> Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi und Tokugawa Ieyasu nahmen das Engagement der Hofschauspieltruppen, das in der Bürgerkriegszeit nachgelassen hatte, wieder auf, vgl. BARTH 1972 85, RATH 1999 182. Ebenso wie nach 1868 fiel es den dreien anfangs jedoch schwer, die über das ganze Land verstreuten Truppen an ihren Höfen oder anderen Spielorten zu versammeln. Barth behauptet fälschlich, seit dem Go-Tairei-Nō 1603 sei das Sarugaku zu einer Zeremonialkunst (Shikigaku, vgl. 4.1) der Shōgune geworden.

<sup>132</sup> Vgl. RAZ 1983 126.

<sup>133</sup> Vgl. HAYASHI/KOMINZ 1998 541., SCHOLZ-CIONCA 1998 (Habil. München 1996) 21.

<sup>134</sup> Vgl. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 50.

gegen Ende der Sengoku-Zeit wieder zum Yūgen zurück. Bis dahin jedoch blieb das Spiel vom Monomane und opulenter Bühnenausstattung geprägt. Theater bot in dieser Zeit die Gelegenheit zur Zerstreuung und konnte mit dem Anspruch, der Yoshimitsu an Zeamis Schauspiel gefallen hatte, nur schwer gewinnen.

### **Nō und Kyōgen als Theater des Kriegeradels (Ende 16. Jahrhundert bis 1868)**

#### **Konkurrenten in der Edo-Zeit**

Mit der Einrichtung einer Zentralregierung in Edo durch die Tokugawa verbunden war der Sankin Kōtai, eine aus der Heeresfolgepflicht der Vasallen abgeleitete Bestimmung, eine Residenz in der Hauptstadt und eine in ihrer Heimatprovinz zu unterhalten. Die Daimyō wurden dazu verpflichtet, Geiseln zu stellen und alternierend in Edo und ihrer Provinz Quartier zu beziehen. Hieraus ergab sich nicht nur eine starke finanzielle Belastung für sie und eine Schwierigkeit, politische Bündnisse fernab der Hauptstadt zu bilden, sondern auch ein kultureller Austausch der japanischen Peripherie mit dem Zentrum<sup>135</sup>. Daimyō, denen das Schauspiel der Hauptstadt gefiel, nahmen Schauspieler, Masken und was sie sonst noch erwerben konnten, mit sich zurück in die Provinz und errichteten sich dort dem der Hauptstadt nachgebildete Höfe. Dies förderte nicht nur die Verbreitung des Sarugaku über das Kaiserreich, sondern brachte auch Elemente der höfischen Künste auf das Land, wo sie Eingang in die volkstümliche Kultur fanden<sup>136</sup>. Für die meisten Japaner bestand jedoch ein Reiseverbot<sup>137</sup>. Dem begegnete die Bevölkerung, indem sie mehr schrieb, Briefe, Gedichte und Romane. Seit dem frühen 18. Jahrhundert wurden nämlich auf dem Land mehr und mehr Schulen gegründet, deren Besuch verpflichtend war<sup>138</sup>.

Auch in den Städten beschränkte sich das Interesse an der höfischen Bühnenkunst nicht nur auf den Hof des Machthabers. Reichere Bewohner Edos, Kyōtos oder Ōsakas nahmen Unterricht insbesondere im Gesang, manche lernten zu tanzen oder Instrumente zu spielen. Mit zunehmender Nähe zu Edo wurde es auch für einfache Leute möglich, Vorstellungen der höfischen Truppen selbst zu besuchen. Veranstaltungen, auf denen diese für ausgewählte Bewohner Edos in der Burg von Edo spielten, werden Machiiri Nō genannt und auf Seite 384–385 behandelt<sup>139</sup>.

Der Konkurrenz durch die Truppen aus Ōmi und Hie wurden die Truppen aus Yamato unerwartet durch den Eingriff Oda Nobunagass Herr. 1571 begann er, den Landbesitz von Tempeln und Schreinen einzubeziehen und zerstörte so die finanzielle Grundlage der Hie-Truppen, die dem Kloster auf dem Berg Hie nahe standen. Diese waren in der Folge darauf angewiesen, sich anderen Truppen anzuschließen, für deren Finanzierung gesorgt war. Gesicherte Finanzierung aber bedeutete meist Förderung durch die Samurai, deren Höfe zu dieser Zeit bereits Truppen aus Yamato unterhielten. Bis in die Mitte der Edo-Zeit assimilierten diese so ihre Konkurrenten vom Berg Hie einen nach dem anderen<sup>140</sup>.

---

<sup>135</sup> Vgl. GORDON 2003 20–25, ZÖLLNER 2006 21–22, 44–45.

<sup>136</sup> Vgl. RAZ 1983 35.

<sup>137</sup> Vgl. GORDON 2003 15–16, zu den alternativen Reise- und Transportmöglichkeiten 23–25.

<sup>138</sup> Vgl. *ibid.* 42–43, allgem. JANSEN 2000 187ff.

<sup>139</sup> Vgl. GROEMER 1998a 231.

<sup>140</sup> Vgl. RATH 2004 97.

Allgemein war Kyōgen zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert angesehener als Sarugaku, weil es leichter zu verstehen war und dem Geschmack der einfachen Leute näher kam als Sarugaku, dessen Schauspiel sich im Laufe der Edo-Zeit mehr und mehr dem Yūgen zuwandte und damit abstrakter wurde als noch in der Sengoku-Zeit<sup>141</sup>. Dennoch erfreute sich Sarugaku auch bei der ständisch geringeren Stadtbevölkerung einer gewissen Beliebtheit. Kanjin Nō wurden mit großer Begeisterung besucht, auch wenn das Interesse hauptsächlich den Stücken galt, von denen das Kabuki eigene Fassungen erstellt hatte. Auch jenseits dieser Großveranstaltungen wurden in Edo täglich Vorstellungen an Tempeln oder zu anderen Gelegenheiten gegeben, zu denen jeder Bürger gehen konnte, der die Zeit hatte und bereit war, dafür zu bezahlen. Sie wurden von Japanern aller gesellschaftlichen Ränge besucht und mitunter heftig beworben. Bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts hielten die Truppen in Edo häufig öffentliche Vorstellungen, danach nahm ihre Zahl beständig ab. Sie beschränkten sich fortan zunehmend auf den Hof des Shōgun<sup>142</sup>.

Mitunter ist es in der frühen Edo-Zeit schwierig, zwischen Sarugaku und Tesarugaku zu unterscheiden. Beide standen noch immer in harter Konkurrenz zueinander, zumal Tesarugaku-Spieler sich aus dem Repertoire und den Techniken des Sarugaku bedienten und dessen Form nachahmten. Tesarugaku-Vorstellungen zeigten sich dabei jedoch nicht selten aufwändiger ausgestattet und durchsetzt mit Elementen anderer Schaukünste wie dem Puppenspiel und populärer Musik. Bis ihnen noch im 17. Jahrhundert im Kabuki eine stärkere Konkurrenz als das höfische Sarugaku erwuchs, spielten auch Frauen in den Vergnügungsvierteln Tesarugaku, um ihre Kunden zu unterhalten. In Yoshiwara, dem Freudenviertel Edos, lassen sich bis in das 18. Jahrhundert entsprechende regelmäßige Tätigkeiten von Kurtisanen nachweisen. Für die Zeit danach werden die Quellen spärlicher, was darauf schließen lässt, dass Kabuki, Ningyō Jōruri<sup>143</sup> und andere Unterhaltungskünste das Frauen-Sarugaku (Onna-nō) weitestgehend verdrängt hatten. Darüber hinaus erließen die Tokugawa Gesetze gegen manche von Frauen und Knaben gespielte Theaterformen, die meist mit Prostitution oder anderen anrüchigen Dienstleistungen in Verbindung standen. Frauen und Knaben durften nicht mehr auf Bühnen auftreten, wodurch die Onnagata<sup>144</sup> und Puppen sich gegenüber Spielerinnen und jungenhaften Spielern durchsetzen konnten. Damit änderten die Tokugawa jedoch nur die Subjekte der sexuellen Begierde, nicht jedoch die Praktiken an sich. Groemer mutmaßt, dass es nie ein Gesetz gegeben habe, dass es der Bevölkerung direkt verboten hätte, Sarugaku zu spielen. Dies war lediglich teuer und die Vorstellungen von Amateuren konnten es an Prachtentfaltung daher nur selten mit denen der professionellen Spieler aufnehmen<sup>145</sup>. Rath bestätigt dies. Die Führer der Truppen und später die Oberhäupter der Schulen waren stets darum bemüht, sich Privilegien gegenüber Nachahmern zu sichern, indem sie beispiels-

<sup>141</sup> Vgl. GROEMER 1998a 240.

<sup>142</sup> Vgl. GROEMER 1998b 118–119. Zu den Werbetexten, die sich in Yōkyoku-Form fanden, s. 7.4 224 sowie 9.3.4 306–307.

<sup>143</sup> Das Puppenspiel, aus dem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schließlich das Bunraku hervorging (Literatur s. 1 12–13, Fn. 14).

<sup>144</sup> Männliche Kabuki-Schauspieler, die auf die Darstellung von Frauenrollen spezialisiert sind.

<sup>145</sup> Vgl. GROEMER 1998b 119–122.

weise neues Geheimwissen und Lizenzen einführen oder eine Herkunftsgeschichte ihrer Schule erfinden, die deren besonderen Anspruch auf Ausschließlichkeit einer reinen Überlieferung hervorhob<sup>146</sup>. Sarugaku blieb bis in das 19. Jahrhundert ein Theater, das in ganz Edo und von allen, die dies wollten, gesehen werden konnte<sup>147</sup>. Eine unangenehme Nebenwirkung hiervon war, dass die Truppen sich über Quantität besser finanzieren konnten als über Qualität und so das Niveau des Spiels über die Jahre sank. Häufige Vorstellungen wurden ein Maßstab für den Erfolg, zu Ungunsten der Kunstfertigkeit der Spieler<sup>148</sup>.

Erstaunlicherweise scheint sich das Spiel der Amateure, das unter diversen Namen bekannt war, je nach Herkunft und Spielort unterschiedlich bezeichnet, kaum merklich von dem der professionellen Spieler unterschieden zu haben, so dass deren Bemühungen sie zu verdrängen verständlich erscheinen. Dabei handelte es sich bei diesen Amateuren eher selten um Schüler namhafter Spieler. Sie müssen ihre Kunst entweder von diesen oder aber durch Beobachtung erlernt haben. Denn wurde bekannt, dass ein Sarugaku-Spieler mit einem der Amateurspieler kollaboriert hatte, konnte er seine Lizenz und damit seine Existenzgrundlage, nämlich das Recht zu spielen, verlieren<sup>149</sup>. Dieses Kollaborationsverbot beschränkte sich nicht nur auf die Schauspielkunst an sich, sondern erstreckte sich auf die Kostüme, Masken und alles, was mit der Ausübung der Kunst zusammenhing – und zeigt deutlich die große Furcht der Schulen vor der Konkurrenz durch Amateure nach dem Aufstieg der Kita-Schule. Die Kita-Schule war um die Wende zum 17. Jahrhundert ebenfalls aus Amateur-Spielern hervorgegangen und hatte die Tokugawa-Shōgun Hidetada und Iemitsu (1605 bis 1651) so sehr beeindruckt, dass sie sie in den Rang der älteren Yamato-Truppen erhoben und deren Führer dazu verpflichtet hatten, bei dem Kita-Führer Unterricht zu nehmen (11.1.4).

Während offizielle Vorstellungen vom Bakufu und den Iemoto auch offiziell geregelt wurden, zählten die Vorstellungen von Amateuren meist, je nach Herkunft der Spieler, zu den Straßenschauspielen, deren Zuständigkeit nicht selten zwischen verschiedenen Gruppen gesellschaftlich Randständiger umkämpft war. Bevor sie auftreten durften, musste von diesen das Recht dazu erworben werden – andernfalls kam es zu Straßenschlachten, bei denen hin und wieder auch Tote zu beklagen waren<sup>150</sup>.

Bedingt durch die Bindung an den Kriegeradel begann im 16. Jahrhundert die Standardisierung des Sarugaku<sup>151</sup>, deren Höhepunkt unter Kanze Motoakira

<sup>146</sup> Vgl. RATH 2004, insbes. 24–28.

<sup>147</sup> Vgl. BRANDON 1997 105, GROEMER 1998b 118.

<sup>148</sup> Vgl. KANZE 1971 191r.

<sup>149</sup> Vgl. GROEMER 1998b 120–122.

<sup>150</sup> Vgl. *ibid.* 122–124, ZÖLLNER 2006 62–64 zu den Eta, Hinin und anderen gesellschaftlichen Randgruppen, mit denen Wanderschauspieler in diesen Fragen aneinander geraten konnten; mehr zu den Burakumin in der Tokugawa-Zeit bei JANSEN 2000 121–123 oder, *allgem.*, bei NEARY 2010.

<sup>151</sup> BARTH 1972 91–92 schreibt, bereits 1657 habe der Kanon der Kanze-Schule, wie wir ihn heute kennen, weitestgehend festgestanden. Das ist nicht korrekt. RATH 2004 weist nämlich nach, dass es vor dem 18. Jahrhundert noch mehrere Wechsel im Repertoire der Truppen gegeben haben muss, bevor diese sich im Zuge der Veröffentlichung des „Meiwa Kaisei Utaibon“ auf die um 1600 herum gespielten Stücke zurückbesannen und sich von Kanze Motoakira ältere Stücke als kanonisch vorschreiben ließen.

Mitte des 18. Jahrhunderts erreicht wurde. Nachdem Zeami in seinen Geheimschriften einzelne Regeln für Schauspieler, Musiker und das Verfassen von Stücken niedergelegt hatte, wurden in der Folgezeit immer genauere Beschreibungen der Durchführung schauspielerischer und mit dem Schauspiel in Verbindung stehender Praktiken angefertigt. Bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts gaben die Schulen Katazuke (Formenbücher) heraus, Lehrbücher für den Unterricht, in denen neben dem Text Regieanweisungen für Schauspieler zu finden waren. Spätestens ab diesem Zeitpunkt stand die Trennung der Truppen in je eigene Spielstile fest, denn jede benutzte nur ihre Katazuke, nicht die der anderen Truppen<sup>152</sup>. Besonders interessant an den Formenbüchern ist, dass sie meist keine Notation besaßen, so dass der Schauspieler sich bei der Einübung allein am Gesang des Lehrers, dem bekannten Rhythmus und den festgelegten Kata orientieren konnte. Ein Zusammenspiel mit anderen Künstlern war nicht mehr notwendig, nur die Berücksichtigung der Vorlieben und Abneigungen eines dem Schauspieler bekannten Publikums hinsichtlich der Ausführung der Kata und des Gesangs.

Sarugaku-Schulen gewannen an Einfluss, wenn der Shōgun sich ihrer Schule anschloss, was gegen Ende der Edo-Zeit mehr oder weniger üblich geworden war. Seine Gunst drückte sich jedoch nicht nur in der Schulzugehörigkeit, sondern auch in der Gewährung von Privilegien und Spielaufträgen aus. Tokugawa Ienari (1773–1841) und sein Sohn erlernten beispielsweise den Hōshō-Stil. Hōshō Yagorō (1799–1863) konnte es daher wagen, den Shōgun um die Gewährung eines der selten gewordenen Ichidai Nō zu bitten, das dieser für 1848 gestattete (Exkurs)<sup>153</sup>.

<sup>154</sup>1853 markiert den Beginn des Niedergangs des Sarugaku. Dem Erscheinen der Schwarzen Schiffe in der Bucht von Edo, den von Admiral Perry bei seiner Rückkehr aufgezwungenen Ungleichen Verträgen und dem Großen Erdbeben von 1855 gesellten sich Unruhen in ganz Japan bei, die die Aufmerksamkeit und Finanzen des Bakufu forderten. Bereits gegen Ende des 18. und im frühen 19. Jahrhundert war die Lage im Kaiserreich schwierig geworden<sup>155</sup>. Hungersnöte und Säuglingstötungen hatten die Bevölkerungszahlen in den Burgstädten zurückgehen und auf dem Land stagnieren lassen<sup>156</sup>, Landflucht sorgte für einen Mangel an Arbeitskräften, Kleinbauern verloren in Finanznot und ohne Nachkommen ihr Land und ihr Mitspracherecht in den Gemeinschaften, stürzten in die Überschuldung<sup>157</sup>. Infolge der Armut mancher Samurai und der deshalb nötigen Schuldenstreichung sowie eines sich aufgrund der Bevölkerungsstagnation nicht mehr nennenswert erweiternden Absatzmarktes in den Städten hatte sich der Handelsschwerpunkt zudem hinaus auf das Land verlagert. Ganze Regionen spe-

<sup>152</sup> Vgl. RATH 2004 102–110. BARTH 1972 92 gibt an, das Erste dieser Bücher sei 1658 von einem Mitglied der Kita geschrieben worden. Üblich war die Herausgabe von Katazuke seiner Meinung nach jedoch nicht vor der Meiji-Zeit. Rath bleibt ungenau. Da Barth sich häufiger irrt, ist diese Information mit Skepsis zu betrachten.

<sup>153</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 79.

<sup>154</sup> Zu dem hier geschilderten geschichtlichen Hintergrund insbes. JANSEN 2000 274ff.

<sup>155</sup> Vgl. insges. GORDON 2003 26–30, JANSEN 2000 224ff. (sehr umfangreich).

<sup>156</sup> Hierzu auch ZÖLLNER 2006 50–51.

<sup>157</sup> Vgl. *ibid.* 57–58.



zialisierten sich auf die Produktion einer Handvoll Güter<sup>158</sup>, so dass bei sinkender Nachfrage ein Großteil der Bevölkerung oder zumindest ganze Dörfer in Not gerieten. Die neue Produktionsweise förderte außerdem den Niedergang des städtischen Handwerks, dessen Arbeit nun in einer neuen Form der Massenproduktion durch billige Arbeitskräfte ersetzt wurde. Da sich die Situation immer mehr zuspitzte und Reformen nicht fruchteten, erhob sich die Bevölkerung mitunter mehrmals in einem Jahr<sup>159</sup>. Aufgrund dieser Probleme blieb kaum mehr Zeit für Zerstreuung und die Zahl der Vorstellungen ging beständig zurück. Besonders schlimm wurde es jedoch nach 1853. Bis an das Ende der Trauerzeit nach dem Tod Tokugawa Iesadas (1824–1858) wurde so gut wie nicht mehr öffentlich gespielt. Für einen der beliebtesten Spieler dieser Zeit, Hōshō Kurō (1837–1917), den Iemoto der Hōshō-Schule, sind vier bis fünf Auftritte pro Jahr bis 1861 verzeichnet. Sie fanden ausschließlich im engen Kreis auf der Burg von Edo statt<sup>160</sup>. Endgültig zu einem Erliegen kamen die Bühnenaktivitäten jedoch nicht einmal nach der Abdankung des Shōgun, der es den bislang ihm persönlich verpflichteten Schauspielern freistellte, ohne Bezahlung mit ihm in das Exil nach Shizuoka zu kommen. Nicht wenige folgten ihm tatsächlich, suchten sich jedoch rasch andere Berufe, um ihren Lebensunterhalt finanzieren zu können. Manche konnten auch nicht vom Luxus ablassen und häuften gewaltige Schulden an<sup>161</sup>. Zudem wurden sie von der Bevölkerung nicht freundlich aufgenommen.

Zunächst finanzierten einige noch in Edo verbliebene Daimyō, denen die Bühnenkunst ihres abgetretenen Herrn am Herzen lag, die Spieler. Mit ihrer Heimkehr in die Provinzen in den Monaten nach der Restauration jedoch versiegte diese Einkommensquelle<sup>162</sup>. Zwar blieben manche Anstellungsverhältnisse auch über das Jahr 1868 hinaus bestehen, aber in den Turbulenzen davor und danach boten sich nur wenige Gelegenheiten aufzutreten, zumal manche Bühnen niedergebrannt worden waren. Diejenigen Samurai, darunter auch Spieler, die ihre Anstellung nach der Restauration verloren hatten und keine neuen Berufe ergriffen, wurden in den ersten Jahren danach zu Rōnin, herrenlosen Samurai<sup>163</sup>. In der Kansai-Region war die Lage nicht ganz so angespannt wie im alten Edo (nun Tōkyō), aber die Bevölkerung betrachtete die Spieler als

---

<sup>158</sup> Befohlen von den Daimyō, nachdem deren Einnahmen zurückgegangen waren, vgl. SCHEINER, Irwin: *The Japanese Village: Imagined, Real, Contested*, in: VLASTOS, Stephen (Hrsg.): *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley/Los Angeles/London 1998, 67–78 69–76, ZÖLLNER 2006 57.

<sup>159</sup> Vgl. GORDON 2003 28–33, 44–45. Hier auch eine Ursachenbeschreibung zu der protoindustriellen Entwicklung im ländlichen Raum und der Verlagerung der Produktionsstätten hinaus aus den Städten. Problematisch für die japanische Bevölkerung war, dass sich die Händler und Handwerker in den Ballungszentren angesichts des in der Folge der Ungleichen Verträge beginnenden wirtschaftlichen Niedergangs, anders als in Europa oder Nordamerika, nicht auf einen kontinentalen oder globalen Markt zurückziehen konnten. Die Isolationspolitik der Tokugawa förderte daher die Notlage nur noch und führte letztlich ihr eigenes Ende herbei. Hierzu a. JANSEN 2000 224ff., SIMS 2001 6ff., ZÖLLNER 2006 85ff.

<sup>160</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 80–81.

<sup>161</sup> Vgl. BARTH 1972 93, FURUKAWA 1956 83–85.

<sup>162</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 85.

<sup>163</sup> Vgl. BARTH 1972 93–94.

Repräsentanten des alten Regimes und stand ihnen ablehnend gegenüber. Manche hatten daher von sich aus, andere auf Befehl die Flucht ergriffen und die Städte verlassen. Nur die Häupter der Kyōgen-Schulen blieben und sicherten sich gegenseitige Unterstützung zu<sup>164</sup>.

Gegen Ende der Edo-Zeit und kurz nach der Restauration wurden im Bereich des Tesarugaku zahlreiche Experimente mit neuen theatralen Elementen und Elementen aus der Populärkultur unternommen. Eines dieser Experimente war das Teriha Kyōgen in Ōsaka, das von circa 1850 bis 1890 Bestand hatte. Es handelte sich um eine Kollage aus Kabuki und Kyōgen, deren Texte zeitgenössisch umgestaltet und mit Gesängen der Gegenwartskultur angereichert wurden. Mitunter übernahmen seine Künstler aber auch ganze Szenen aus der einen oder anderen Bühnenkunst unverändert. Besucher von Teriha Kyōgen-Partys führten es für andere Besucher auf. Gewissermaßen hatte Teriha Kyōgen daher die äußere Form eines Theater-Happenings, auf dem die Teilnehmer sich gegenseitig von der misslichen Lage ablenkten, in der sie sich befanden. Zu den Besuchern dieser Veranstaltungen zählten auch professionelle Spieler und Samurai oder Kenner des traditionellen Kyōgen<sup>165</sup>. Teriha Kyōgen blieb auf die Kansai-Region beschränkt.

### Ergebnis

Die Edo-Zeit über erwuchs den Sarugaku-Truppen des Bakufu im Tesarugaku mitunter starke Konkurrenz, deren Kunst kaum mehr vom Spiel der höfischen Truppen unterschieden werden konnte. Methoden, diesem Problem zu begegnen, waren die Standardisierung des Repertoires und der Kata, die Herausgabe von Lehrbüchern und die Einführung von Geheimlehren in den Unterricht. Am Hof des Shōgun angestellte Schauspieler durften außerdem nicht mit solchen auftreten, die nicht am Hof angestellt waren. Alles in allem führte die Konkurrenzsituation zu einer großen Vielfalt und Zahl von Vorstellungen in Edo und der Kansai-Region. Dabei konnte das Sarugaku sich häufig auf die Bekanntheit seiner Stücke aus dem Kabuki verlassen und so Zuschauer in seine Vorstellungen locken, denen nur daran gelegen war zu sehen, wie das Original sich von der ihnen bekannten Fassung unterschied. Kanjin Nō, in denen die Hofschauspieler mit der Bevölkerung in den Städten in Berührung kamen, wurden jedoch im Laufe der Edo-Zeit immer seltener und das Interesse am höfischen Schauspiel schwand. Das lag auch daran, dass die Schulen des Sarugaku sich mehr und mehr auf den Shōgun und seine Getreuen und deren Geschmäcker einstimmten. Nicht zuletzt deswegen und weil es immer schwerer fiel, Sarugaku zu verstehen, wurde Kyōgen in der Edo-Zeit bei der Stadt- und Landbevölkerung beliebter. Das änderte jedoch nichts daran, dass die Schulen bis zuletzt vor allem mit den Bewohnern der großen Städte im Kansai und Edo in Kontakt blieben, auch wenn sie auf sie herabsahen. Gegen Ende der Edo-Zeit rächte sich dies, denn diejenigen, die ihnen die Treue hielten, waren ihre alten Herren, nicht jedoch die Händler und Handwerker des neuen Japan.

---

<sup>164</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 85–86.

<sup>165</sup> Vgl. GROEMER 1998b 129–130.

## Herrscher auf der Bühne

<sup>166</sup>Theatergeschichtlich betrachtet zeichnet sich die Zeit der drei Reichseiniger (1573–1603) vor allem durch die Bühnenaktivitäten Toyotomi Hideyoshis (1537–1598) und der späteren Tokugawa-Herrscher aus. Hideyoshi spielte seit 1593 selbst Sarugaku und wies seinen Chronisten Ōmura Yūko (1536?–1596)<sup>167</sup> an, neue Stücke zu schreiben, in denen er sich selbst dartellte. Zu diesen Stücken zählen „Yoshino-mōde“ [127], die Kriegerspiele „Shibata“ [91], „Hōjō“ [40], „Akechiuchi“ [2] und das Frauenspiel „Kōya Sankei“<sup>168</sup> [57]. Brown erklärt einschränkend, dass nur von fünf der zehn Stücke nachgewiesen werden könne, dass Hideyoshi sich selbst gespielt habe. Von anderen werde dies nur angenommen, sie haben sich jedoch nicht erhalten. Er liefert eine recht detaillierte Beschreibung der Stücke und ihrer Inszenierung. „Toyokuni-mōde“ [113] hingegen wurde für die Zeit nach Hideyoshis Tod geschrieben und erhob ihn auf der Bühne in den Götterstand (Toyokuni Daimyōjin). Die genannten Stücke werden zusammen Taikō Nō genannt, nach dem Titel, den Hideyoshi nach seinem Rückzug von der Regentschaft (Kanpaku) annahm. Sämtliche Stücke feierten seine Erfolge und lobten seine Person<sup>169</sup>. Brown weist zudem darauf hin, dass in ihnen bisweilen der Wirklichkeit vorgegriffen werde. „Yoshino-mōde“ [127] beispielsweise nennt Hideyoshi als Eroberer der drei Königreiche Koreas (ahistorisch), ohne dass diese Eroberung jemals erfolgreich hätte umgesetzt werden können. Hideyoshi scheiterte 1597/1598 endgültig an der Besetzung des Landes und hatte vor seinem Tod keine Gelegenheit mehr, seine Ziele umzusetzen. Seine Nachfolger schließlich gaben den Plan auf, von dem Berater ohnehin abgeraten hatten. Häufig bildeten Hideyoshis Stücke nachträglich ein zuvor inszeniertes Ereignis wie den Einzug auf dem Berg Kōya ab, um seinen Taten auf der Bühne ein immerwährendes Denkmal zu setzen. Spätere Herrscher waren zwar ebenfalls auf der Bühne aktiv, zogen es jedoch vor, sich an die Tradition des Sarugaku zu halten und verzichteten darauf, sich selbst darzustellen oder neue Stücke anfertigen zu lassen, in denen sie ihre Taten rühmten. Hideyoshi bleibt daher der Einzige der Herrscher Japans, der das Theater für die Selbstdarstellung benutzte<sup>170</sup>.

1593 spielte Hideyoshi gemeinsam mit seinem späteren Nachfolger in der Macht, dem Sieger der Schlacht von Sekigahara (1600), Tokugawa Ieyasu (1543–1616), in einem Kyōgen anlässlich der Geburt seines Sohnes Hideyori (1593–1615). Nachdem er diesem 1591 die Regentschaft (Kanpaku) übertragen hatte, widmete er der Bühne sogar noch mehr Zeit<sup>171</sup>. Für ihn scheint das Sarugaku Zeichen des geistigen Aufstiegs aus niederer Herkunft in die Ränge der Mächtigen gewesen zu sein.

Bedeutender als das Engagement Hideyoshis<sup>172</sup> war die Hingabe, mit der Tokugawa Ieyasu und sein Sohn Hidetada (1579–1632) das Sarugaku förderten.

<sup>166</sup> Sämtliche Informationen zu Herrschern auf der Bühne stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, von BROWN 2011 121–128.

<sup>167</sup> Hideyoshi hatte ihn persönlich zu seinem Chronisten ernannt und angewiesen, seine Taten für die Nachwelt aufzuzeichnen (bzw. -zubereiten).

<sup>168</sup> RAZ 1983 127 schreibt „Koyamōde“. Möglicherweise handelt es sich einfach um eine andere Lesung.

<sup>169</sup> Vgl. RAZ 1983 127.

<sup>170</sup> Vgl. *ibid.* 222.

<sup>171</sup> Vgl. *ibid.* 127.

<sup>172</sup> Den Brown immerhin als zweitgrößten Förderer des Sarugaku nach Ashikaga Yoshimitsu bezeichnet.

Der erste Tokugawa-Shōgun hatte bereits als Kind mit dem Lernen der Schauspielkunst begonnen und 1571, im Alter von 28 Jahren, zum ersten Mal öffentlich auf der Bühne gestanden. Für ihn bedeutete Sarugaku nicht nur Zeitvertreib, sondern Philosophie. Sein Sohn, selbst Spieler und beliebter und gefürchteter Kritiker, trug dem Rechnung, indem er das Sarugaku 1609<sup>173</sup> förmlich in den Rang der offiziellen Unterhaltungskunst des Tokugawa-Bakufu erhob. Hidetada breitete seinen Schirm und Schutz über die vier Yamato-Truppen aus, den er drei Jahre später auf die Kita-Truppe erweiterte<sup>174</sup>.

### **Exkurs: Zu den öffentlichen Vorstellungen bis an das Ende der Edo-Zeit (Kanjin Nō, Machiiri Nō und Tsuji Nō)**

Öffentliche Vorstellungen nicht nur der Bühnenkunst der Samurai waren zu allen Zeiten bei allen Bewohnern Edos beliebt. Zwar wurden die Ziele, die das Bakufu mit der Vermittlung der Kultur seiner Elite verfolgte, wahrscheinlich nicht erreicht<sup>175</sup>. Kanjin Nō, Ichidai Nō, Machiiri Nō, und andere Veranstaltungen, auf denen die offiziellen Truppen auftraten, sorgten jedoch für die Vermischung der volkstümlichen mit der höfischen Bühnenkultur. Dramatiker bedienten sich gerne an den Szenen und Geschichten, an den Tänzen, Kostümen und Masken, die sie bei diesen Vorstellungen sahen und übernahmen sie, mal leicht verändert, mal ohne sie auch nur anzutasten, in das Repertoire ihrer jeweiligen eigenen oder bevorzugten Truppe. Besonders augenfällig ist dies nicht nur bei den bereits angesprochenen, auf dem Sarugaku des Hofes basierenden Straßenkünsten, sondern auch und gerade im Kabuki, dessen Autoren sich recht häufig und mit großem Erfolg bei den Hofschauspieltruppen bedienten. Stücke wie „Dōjōji“ [23] oder „Hagoromo“ [33] blieben bei den Besuchern der Theaterhäuser in ihrer Kabuki-Variante die ganze Edo-Zeit über beliebt und wurden in mehreren Fassungen adaptiert – von denen leider nicht alle bis heute überlebt haben<sup>176</sup>.

#### **a) Kanjin Nō**

##### **Frühe Kanjin Nō (13. bis 17. Jahrhundert)**

Ursprünglich veranstalteten Tempel und Schreine Kanjin Nō, um Spendengelder für die Errichtung öffentlicher Bauwerke zu sammeln, niedergebrannter Tempel, Brücken, Türme. Damit viele Besucher kamen, luden sie beliebte Schausteller zu den Benefiz-Veranstaltungen ein. Anfangs waren diese für jeden frei zugänglich, nur um Spenden baten die Gastgeber, aber bereits früh begannen Tempel und Schreine, Eintrittsgelder zu fordern. Zwar führte das langfristig zu einer Kommerzialisierung der Kanjin Nō<sup>177</sup>. Dennoch zahlte es sich für die Tempel und Schreine

<sup>173</sup> Raz schreibt 1615 (ibid. 129), dieses Datum stammt von Brown, dessen Arbeit nicht nur aktueller ist, sondern der sich genauer mit diesem Zeitabschnitt befasst hat.

<sup>174</sup> Vgl. ibid. 129.

<sup>175</sup> GROEMER 1998a 245 vermutet, die Absicht, Gemeinsamkeiten zwischen Herrschenden und Beherrschten zu demonstrieren, sei nur eingeschränkt gelungen. Es erwies sich als unmöglich zu kontrollieren, wie Stücke und Veranstaltungen und deren Veranstalter wahrgenommen wurden.

<sup>176</sup> Vgl. GROEMER 1998a 243–245.

<sup>177</sup> Vgl. BARTH 1972 70, LEIMS 1990 156–157, RAZ 1983 76. Barth schreibt, das erste Kanjin Nō (Kanjin Sarugaku), auf dem Sarugaku gespielt wurde, sei für 1317 bezeugt, das erste mit

aus, auf die Spenden zu verzichten, denn mit den Einnahmen aus Eintrittten und Mieten konnten sie fest rechnen. Von dem Endbetrag wurden neben dem Bauprojekt die Schausteller und restlichen Veranstaltungskosten bezahlt. Mitte des 15. Jahrhunderts lösten sich die Kanjin Nō von ihren religiösen Veranstaltern und entwickelten sich zu der ersten Form organisierten Theaters in Japan<sup>178</sup>. Sie wurden häufiger abgehalten als früher, aber immer noch strömten die Besucher und waren bereit, dafür zu bezahlen – auch wenn kein guter Zweck mehr mit ihnen verbunden war.

In der Muromachi-Zeit wurden nicht nur Sarugaku- und Dengaku-Truppen zu den Kanjin Nō eingeladen, sondern auch Akrobaten, Dompteure und andere Wanderkünstler, deren Beiträge die Zeit zwischen den Stücken auflockerten. Raz bezeichnet sie bereits als Nō/Kyōgen, ich neige dazu, sie ernst und komisch zu nennen. Quellen aus Heian- und Muromachi-Zeit zu den frühen Kanjin Nō lassen darauf schließen, dass die Einführung komischer Zwischenspiele notwendig wurde, nachdem die Stücke besagter Schauspiele immer ernster und düsterer geworden waren<sup>179</sup>. Aus denselben Quellen, meist Beschreibungen einzelner Veranstaltungen, hin und wieder auch einzelner Stücke, können Informationen über den Geschmack des damaligen Publikums gewonnen werden, hinsichtlich der Darstellung, der Herkunft der Künstler und andere. Denn den Veranstaltern konnte nur daran gelegen sein, mit den Namen der Truppen und den Titeln bekannter und beliebter Stücke möglichst viele Besucher anzulocken. Manche Künstlergruppen wie die Shōmonji blieben jedoch ausgeschlossen, denn sie durften nicht selbst Kanjin Nō aufführen oder mit Sarugaku-Truppen auftreten – obwohl sie im 15. Jahrhundert sehr beliebt waren<sup>180</sup>. Nach und nach konnten sich die Sarugaku-Truppen das alleinige Recht, Sarugaku auf diesen Großveranstaltungen aufführen zu dürfen, vor dem Shōgun sichern.

Kanjin Nō waren in der Regel mehrtägig – meist dauerten sie drei Tage – und fanden nicht immer auf dem Tempel- oder Schreinsgelände statt, sondern auch in Flussbetten oder an anderen Orten, von denen die Besuchermassen aufgenommen werden konnten<sup>181</sup>. Diese wurden nach ihrem gesellschaftlichen Rang getrennt mit je besserer oder schlechterer Sicht und in der Nähe zu einer Bühne untergebracht<sup>182</sup>. Handelte es sich um eine Freilichtaufführung an einem an und für sich öffentlichen Platz, hielten Zäune Schaulustige davon ab, einen Blick auf die Bühne zu erhaschen, ohne zu zahlen. Aus demselben Grund und um ein Hereinschleichen zu verhindern, führten die Veranstalter einen Nezumido (Mäusetore) genannten Zugang ein, durch den die Besucher nach Erwerb einer Eintrittskarte nur gebückt und einzeln hindurchgelassen wurden<sup>183</sup>.

---

Dengaku hingegen für 1346. Hin und wieder kam es auf diesen frühen Veranstaltungen zu Katastrophen wie der 1349, die BARTH 1972 70–72, HARRIS 2006 82–85 und RAZ 1983 78–80 beschreiben. Sie wurden um 1370 im „Taiheiki“ aufgezeichnet und gehören zu den genauesten Berichten von Kanjin Nō, über die die Nō-Forschung gegenwärtig verfügt.

<sup>178</sup> Vgl. GROEMER 1998a 232, RAZ 1983 85.

<sup>179</sup> Vgl. RAZ 1983 83.

<sup>180</sup> Vgl. RATH 2004 62–63, 65–66

<sup>181</sup> Vgl. RAZ 1983 76–77.

<sup>182</sup> Vgl. BROWN 2001 13.

<sup>183</sup> Vgl. LEIMS 1990 138.

Zwischen 1346 und 1413 nehmen sich die Quellen zu Kanjin Nō recht rar aus. Zwar hatten Tempel und Schreine auch vor diesem Zeitraum Großereignisse mit Schauspiel und anderer Unterhaltung organisiert, jedoch eher selten und dann meist bescheiden. Dies änderte sich nach 1413<sup>184</sup> grundlegend: die Örtlichkeiten, an denen Kanjin Nō abgehalten wurden, wurden größer und die Zahl der eingeladenen Truppen und Künstler stieg beträchtlich<sup>185</sup>. Dieser Trend setzte sich bis in die Sengoku-Zeit fort und ist möglicherweise darauf zurückzuführen, dass die Tempel und Schreine in einer Zeit immer schwächer werdender Zentralgewalt deren Funktion zu übernehmen begannen<sup>186</sup>. Dadurch wuchs nicht nur ihr politischer Einfluss, sondern auch ihr wirtschaftliches Gewicht. Denn mit der Hinwendung zur Religion flossen auch mehr Spenden – bis der Bürgerkrieg sie zum Versiegen brachte. Zumindest wurden am Ende der Sengoku-Zeit in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mehrmals im Jahr Kanjin Nō gegeben. Wegen der zahllosen Kriege zwischen den um die Hegemonie rivalisierenden Fürstenhäusern war die Finanzlage an den Höfen, Tempeln und Schreinen mittlerweile sehr angespannt und die Truppen gezwungen, sich der Kanjin Nō zu bedienen, um ihren Lebensunterhalt zu sichern<sup>187</sup>. Mit der Gewährung der Reisstipendien durch die Tokugawa und der Erhebung in den Samurai-Stand ab 1609 entfiel diese Notwendigkeit, so dass Kanjin Nō im Verlauf des 17. Jahrhunderts seltener wurden. Sie dauerten in der frühen Edo-Zeit bereits um die vier bis fünf Tage, später auch länger<sup>188</sup>. Ein nur von der Kita-Schule veranstaltetes Kanjin Nō im Jahr 1658 wurde im „Bushōgoma“<sup>189</sup> heftig kritisiert<sup>190</sup>.

Da das Sarugaku der Hofschauspieltruppen mittlerweile jedoch mehr oder weniger zu einem Theater des Kriegeradels geworden war und vornehmlich dessen ästhetische, religiöse und philosophische Vorstellungen repräsentierte, wurde es für die einfachere Bevölkerung zunehmend uninteressanter. Die Sprache der Bühne wirkte altertümlich und die Spielgeschwindigkeit verringerte sich. Außerdem war es schwierig, Zugang zu den Vorstellungen zu erlangen, weil sie nur selten öffentlich stattfanden<sup>191</sup>. Unter diesen Umständen konnte das Sarugaku der Hofschauspieltruppen nicht mehr auf ein entsprechend vorgebildetes Publikum zurückgreifen, reagierte jedoch nicht oder falsch darauf. Während der mittleren

<sup>184</sup> Das Kanjin Nō von 1349 am Kamo-Fluss bei Kyōto, das im „Taiheiki“ beschrieben ist (vgl. 10.2.1 380–381, Fn. 177), bildete mit 100 Sajiki eine Ausnahme. Diese Masse führte jedoch zu einem Tumult, nachdem die Sajiki zusammengebrochen waren und trug mit dazu bei, dass Nachfolgeveranstaltungen kleiner waren, vgl. BARTH 1972 70–72, HARRIS 2006 82–85 und RAZ 1983 78–80.

<sup>185</sup> Vgl. RAZ 1983 76–77.

<sup>186</sup> Vgl. *ibid.* 83.

<sup>187</sup> Vgl. *ibid.* 120.

<sup>188</sup> Vgl. GROEMER 1998a 236.

<sup>189</sup> Eine Kritikschrift, die von einem Laienspieler angefertigt wurde und auf die ich auf 11.1.4 465 näher eingehen werde.

<sup>190</sup> Vgl. RATH 2004 170–173.

<sup>191</sup> Rechnerisch spielten Sarugaku-Schauspieler auch der höfischen Truppen recht häufig in der Hauptstadt, aber aufgrund der großen Bevölkerungsdichte konnten diese Vorstellungen von einem Gelegenheitsbesucher nur sehr, sehr selten angesehen werden. Edo hatte bereits 1658 beim Meireki-Brand, der 60 bis 70 % der Stadtfläche verheerte so viele Einwohner, dass geschätzte 100.000 Tote die Stadtentwicklung nicht zu einem Stillstand brachten. Um 1721 war Edo mit über einer Million Einwohner die größte Stadt der Welt.

und späteren Edo-Zeit kamen manche Besucher nur noch deshalb zu den Kanjin Nō, weil sie sich für die ursprünglichen Stücke interessierten, deren Inhalt und manchmal auch Musik und Gesang das Kabuki mehr oder weniger genau übernommen hatte. Bemerkenswerterweise verzeichneten die Kabuki-Theater während eines Kanjin Nō Besucherrekorde. Denn deren Besucher gingen häufig gelangweilt oder frustriert in das Vergnügungsviertel und ließen den Theatertag mit Kabuki ausklingen. Aufgrund der Größe des Veranstaltungsortes konnten sie häufig weder den Gesang verstehen, noch die Schauspieler oder die Bühne sehen. Das Publikum der Kanjin Nō war dennoch durchmischt. Einzig Bettler durften in Edo nicht kommen<sup>192</sup>.

### Ichidai Nō

<sup>193</sup>Einmal in seinem Leben hatte das Oberhaupt einer der Nō-Shite-Schulen während der Edo-Zeit das Recht, ein Kanjin Nō aufzuführen, dessen Gewinn ausschließlich der Schule zugute kam. Diese Veranstaltungen wurden aufgrund ihrer Form Ichidai Nō genannt<sup>194</sup>. Sie waren prachtvolle Großereignisse und fanden in der Regel auf einem geräumigen Gelände in der Nähe Edos statt. Schauspieler und Schulen zeigten sich auf den Ichidai Nō von ihrer besetzten Seite und sparten an nichts: sie trugen beste Kostüme, uralte Masken und bemühten sich in jeder Hinsicht zu glänzen, nicht nur auf der Bühne. Eintrittskarten beispielsweise ließen sie auf bestem Papier drucken, in der Stadt und auf dem Land bewarben sie die Veranstaltung schon Monate im Voraus, sofern möglich. Für die Schulen (und nicht zuletzt die Spieler) waren Ichidai Nō zwar lukrativ, aber finanziell äußerst riskant – obwohl ein Großteil der Kosten von Sponsoren, Samurai, Beamten und reichen Bürgern der Stadt getragen wurde. Für diese lohnten sich die Ausgaben ebenfalls: nicht nur erlangten sie Prestige und erhielten reservierte Plätze, häufig die besten vor Ort, sondern die Eintrittsgelder, Erfrischungen, Souvenire, alles kostete die Besucher viel Geld – aber sie waren bereit, es zu zahlen. Schulen hingegen durften zusätzlich zu der Beteiligung an den Eintrittsgeldern noch mit Sachspenden seitens der reicheren Besucher rechnen, so dass sich insgesamt ein großer Gewinn für sie ergeben konnte. Offiziell war es ihnen darüber hinaus nicht mehr gestattet, zu anderen Gelegenheiten öffentlich aufzutreten. Daher wurden in der mittleren und späten Edo-Zeit viele Vorstellungen als öffentliche Übungen ausgegeben, so dass Interessierte aus den niederen Ständen dennoch Sarugaku besuchen und sich ansehen konnten, wie der Shōgun sich und sein Gefolge unterhalten ließ. Im frühen 18. Jahrhundert organisierten die Schulen mitunter sechs solcher Veranstaltungen in einem Halbjahr. Das Bakufu duldete sie stillschweigend.

---

<sup>192</sup> Vgl. GROEMER 1998a 240–242.

<sup>193</sup> Sämtliche Informationen zu den Ichidai Nō stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, von GROEMER 1998a 232ff.

<sup>194</sup> Vgl. BARTH 1972 89 (angeblich nur den Kanze gestattet), FURUKAWA 1956 79. Bei Groemer finden sich sämtliche dieser Veranstaltungen zusammen mit dem Lageplan eines Ichidai Nō aus dem Jahre 1750 abgedruckt. Zu Anfang war die Veranstaltungsform noch nicht so eindeutig anders, wie sie hier beschrieben ist: Groemer bezeichnet sie als „Groß-kanjin nō“ und lässt diese Tradition 1607 mit einem gemeinsamen Kanjin Nō der Kanze- und Konparu-Schulen beginnen, Barth 1656 mit dem Issei-ichidai-nō des Tayū der Kanze-Truppe.

### Spätere Kanjin Nō (18./19. Jahrhundert)

Nachdem anfangs zunehmend mehr Stücke anlässlich eines Kanjin Nō gespielt worden waren, nahm die Spielgeschwindigkeit in der Edo-Zeit ab, so dass sich ihre Zahl wieder verringerte. Obwohl jedoch ein Tagesprogramm bei diesen späteren Großveranstaltungen nur noch fünf Nō und drei Kyōgen aufführte, spielte eine Schule über die gesamte Dauer jeweils den Großteil ihres Repertoires<sup>195</sup>. Denn ab der Mitte des 18. Jahrhunderts dehnten sie diese von wenigen Tagen auf über eine Woche aus. Für die späteren Kanjin Nō (Ichidai Nō) bedeutete dies eine große Gewinnsteigerung. Von zunächst vier bis fünf Tagen Dauer streckten die Schulen die Großveranstaltung auf bis zu fünfzehn Tage. Halbmonatige Veranstaltungen bildeten jedoch eine Ausnahme<sup>196</sup>.

Das letzte Ichidai Nō organisierte 1848 Hōshō Yagorō, das Oberhaupt der Hōshō-Schule. Es umfasste insgesamt 15 Tageszyklen, die jeweils mit „Okina“ begannen und aus sechs Nō und fünf Kyōgen bestanden, und dauerte wegen schlechten Wetters vom 6. Februar bis zum 13. Mai<sup>197</sup>. Zu diesem Zeitpunkt durfte das Oberhaupt der Hōshō aufgrund seiner Nähe zum Shōgun (seit circa 1800) zwei Ichidai Nō in seinem Leben geben, die Oberhäupter aller anderen Schulen durften nur in einem spielen<sup>198</sup>. Das letzte Kanjin Nō, das Kanze Kiyotaka (1837–1888) nach der Restauration im Exil in Shizuoka veranstaltete, wurde wegen Regens abgebrochen und zwang ihn dazu, große Teile des Familien- und damit Schulbesitzes zu verkaufen<sup>199</sup>.

### b) Machiiri Nō

Machiiri Nō<sup>200</sup> waren Großveranstaltungen in der Burg von Edo, zu denen der Shōgun Männer von Rang aus der Stadt ein- oder, aus deren Sicht, vorlud. Sie wurden nur zu Anlässen anberaumt, die die Familie des Shōgun betrafen: sei es die Geburt eines Sohnes, eine Hochzeit oder ähnliche Ereignisse, die Grund zum Feiern boten. Das erste Machiiri Nō fand daher 1609 statt – und nach 1868 keines mehr<sup>201</sup>. Trotz der eher seltenen Gelegenheit (einmal alle ein bis zwei Jahre), eines der Machiiri Nō zu besuchen, war die Bereitschaft zur Teilnahme gering<sup>202</sup> – ähnlich wie der Komfort während der Vorstellungen. Zwar blieb der Eintritt bis zuletzt frei, aber die Zahl der Gäste überstieg in der Regel die Kapazität der Burg von Edo, so dass es notwendig wurde, sie in Gruppen einzulassen und relativ rasch abzufertigen, um Raum für die nächste Gruppe zu schaffen. Damit sie nicht zu lange blieben, boten die Bediensteten des Shōgun ihnen so gut wie nichts zu essen

<sup>195</sup> Vgl. GROEMER 1998a 239–240.

<sup>196</sup> Vgl. *ibid.* 236.

<sup>197</sup> Dennoch war es unglaublich erfolgreich. Für FURUKAWA 1956 79 markiert das Ichidai Nō der Hōshō-Schule den Beginn der Geschichte des Sarugaku der Moderne. Bedauerlicherweise begründet er diese Behauptung nicht.

<sup>198</sup> Vgl. *ibid.* 79–80.

<sup>199</sup> Vgl. BARTH 1972 93.

<sup>200</sup> Zu den Machiiri Nō allgem. *ibid.* 89–91. Barth schreibt auch davon, die Bevölkerung habe außer auf den Machiiri Nō die Edo-Zeit über keinen Zugang zu dem Sarugaku der höfischen Truppen gehabt. Zugleich führt er jedoch die Kanjin Nō und Ichidai Nō auf, mit denen diese Behauptung widerlegt ist.

<sup>201</sup> Vgl. SCHNEIDER 1983 30.

<sup>202</sup> Dennoch konnte ein Fortbleiben ernsthafte Konsequenzen nach sich ziehen.



oder zu trinken an und achteten darauf, dass keiner sich setzen konnte, obwohl die Vorführungen im Hof der Burg mitunter in der Mittagshitze stattfanden. Verlassen durften die „Gäste“ das Gelände bis an das Ende der Veranstaltung nicht. Dennoch bestanden trotz der großen Teilnehmerzahl keine Gelegenheiten, seine Notdurft zu verrichten<sup>203</sup>. Aufgrund des unter diesen Bedingungen häufig schlechten Betragens der Gäste, die nach Wasser oder ihrer Freiheit verlangte, war der Eindruck der Schauspieler von der Bevölkerung kein guter. Andererseits durfte ein Geladener nicht ablehnen, sondern war verpflichtet zu kommen.

### c) Tsuji Nō („Kreuzungs-Nō“)

Tsuji Nō war ein beständiger Begleiter des Sarugaku der Edo-Zeit. Zwar nahm seine Bedeutung in Edo nach 1750 ab, aber in der Kansai-Region pflegten Schauspieler es noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts<sup>204</sup>. Seine Zuschauer stammten meist aus den unteren und mittleren Gesellschaftsschichten, es waren aber auch Beamte und Samurai darunter. Tsuji Nō, das neben den üblichen Gesängen, Tänzen und Musik auch Straßengesänge, Akrobatik und allerlei andere Elemente populärer Unterhaltung beinhalten konnte, wurde in der Regel an Tempeln und Schreinen und den Namen gebenden Kreuzungen aufgeführt. Anfangs erschien die Ausstattung noch dürftig, der Spielbereich war mit Reismatten markiert und außer einer leise gespielten einzelnen Trommel und dem Pfeifen eines (kleinen) Chors begleitete die Spieler nur der Lärm der Straße. Späterhin nahm die Qualität von Darstellern und Ausstattung jedoch insgesamt zu, nicht zuletzt, weil sich die Spieler zu Truppen zusammenschlossen, die über Generationen hinweg bestehen blieben, so dass sich ein Repertoire, eine Ausbildungstradition und ein Fundus herausbilden konnten. Das hohe Niveau mancher später Tsuji Nō-Spieler lässt sich jedoch auch aus der Zusammensetzung der Truppen erklären. Zu ihnen gehörten Schüler von Sarugaku- und später Nō-Meistern. Manche waren zuvor semiprofessionell oder professionell tätig gewesen, bevor sie, aus verschiedenen Gründen, ihre Schulzugehörigkeit und damit ihre Spielerlaubnis verloren hatten. Die berühmteste Tsuji Nō-Truppe war die von Horii Sensuke, der seine Kunst bei den Hōshō gestohlen oder kopiert haben soll, je nach Quelle. Sensukes Truppe wurde 1855 infolge eines Spielverbots im Raum Ōsaka und eines Streits mit dem in Hirado ansässigen Zweig der Kita-Schule aufgelöst<sup>205</sup>.

Tsuji Nō-Truppen standen ihr Bestehen über in Konkurrenz zu den Sarugaku-Schulen, ohne jedoch dasselbe Publikum anzusprechen. Anders als für die Sarugaku-Schulen waren künstlerische und ästhetische Fragen durchaus diskutabel, der Erfolg der Vorstellung hing von der Zufriedenheit der Zuschauer ab, deren Erwartungen in einem gewissen Rahmen entsprochen werden konnte – ohne die „Essenz des Nō“ zu verlieren, ohne die Tsuji Nō nicht mehr als Sarugaku wahrgenommen worden wäre. Da die Mitglieder der Tsuji Nō-Truppen allerdings Wanderschauspieler waren und auf kein Stammpublikum zurückgreifen konnten, des-

<sup>203</sup> Vgl. GROEMER 1998a 231–232.

<sup>204</sup> Ohnehin war es im Kansai beliebter als in Edo, von wo allerdings die frühesten Quellen stammen.

<sup>205</sup> Vgl. DERS. 1998b 124–129.

sen Interesse an künstlerischer und ästhetischer Reinheit sie finanzierte, blieb es notwendig, gewisse Konzessionen zu machen.

### 10.2.2 Theater sucht Publikum I: Nō/Kyōgen in der Meiji-Zeit (1868–1912)

1868, im Jahr der Meiji-Restauration, blickten die Hofschauspieltruppen bereits auf einige Jahre zurückgegangener Aktivitäten zurück. Wie bereits aufgezeigt, hatte sich die politische und wirtschaftliche Lage im Kaiserreich seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts beständig verschlechtert. Bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein blieb die Zeit von Unruhen geprägt, deren Ziel zwar meist nicht darin bestand, das Bakufu und später die Meiji-Regierung zu stürzen, sondern wirtschaftliche Not im Hier und Jetzt zu lindern, deren nicht enden wollendes Hochkochen jedoch die politischen Institutionen schwächte. Die Tokugawa-Shōgun des 19. Jahrhunderts zeigten sich mit zunehmend mehr Aufständischen überfordert. Politische Widersacher von der Reichsperipherie vor allem im äußersten Westen, die sich seit dem 17. Jahrhundert bedeckt gehalten hatten, begannen daher nach den ersten Anzeichen der Schwäche, sich offen gegen sie zu stellen und Krieg gegen das Bakufu zu führen, bisweilen bereits im Namen des Kaisers – jedoch nicht in dessen Auftrag. Unter diesen Umständen verloren Kunst und Kultur an Bedeutung. Zwar blieb die finanzielle Lage der Sarugaku-Schulen bis zu der Restauration mehr oder weniger stabil, aber die lange Abwesenheit von der Bühne erleichterte manchen den Entschluss, ihr nach der Abdankung des Shōgun dauerhaft den Rücken zu kehren. Andere allerdings blieben und spielten anfangs nur vor einer Handvoll Zuschauer weiter. Für sie war ungewiss, ob ihre Kunst die Krise überstehen würde. Derweil beseitigte die neue Regierung das Erbe der Edo-Zeit langsam aber sicher, indem sämtliche Vorrechte des Kriegeradels bis in die 1880er Jahre abgeschafft oder umgewandelt wurden, so dass dieser – interessanterweise auf eigenes Betreiben – aufhörte zu existieren.

#### Gefährdete Existenz

Sarugaku und Kyōgen gerieten nach der Restauration in ernste finanzielle Schwierigkeiten<sup>206</sup>. 1868 bis 1869 verschwanden binnen kurzer Zeit nicht nur der Shōgun, der durch seine Stellung den Schutz und den Unterhalt der Schulen gegenüber der Konkurrenz und einem breiten Publikum gesichert, sondern größtenteils auch sein Gefolge, das die Künste bis in die Provinz getragen hatte. Zudem wurden während der Unruhen in der Zeit des Umbruchs zahlreiche Bühnen zerstört, und die, die Feuer und Plünderungen überstanden, konnten nur in Ausnahmefällen wieder von den Schulen bespielt werden. Denn die neue Regierung, zu der neben dem jungen Kaiser und mehreren uneinigen Reformern vor allem Gegner der Tokugawa-Herrschaft zählten, bestand auf der radikalen Abwendung von der als beschämend empfundenen jüngsten Vergangenheit. Der Shōgun, seine Daimyō, die Samurai des Bakufu und ihre Kultur repräsentierten in den Augen der Restau-

<sup>206</sup> KAGAYA 2001 162 bezeichnet diese Zeit als eine der drei großen Krisen des Nō in der Moderne. Sie folgt darin Omote Akira, auf den sie an dieser Stelle verweist. GEILHORN 2011 92–93 wird konkreter und beschreibt das Szenario, in dem sich die Schauspieler wiederfanden; hierzu a. FURUKAWA 1956 83–86.

ratoren eine schmachvolle technologische und zivilisatorische Rückständigkeit Japans. Diese konnte nur durch eine innere wie äußere Abkehr von den Verirrungen der Vergangenheit und die Öffnung zu den Ländern Europas und den Vereinigten Staaten von Amerika aufgearbeitet und so das japanische Kaiserreich auf lange Sicht an den ihm vorbestimmten Platz unter den Großmächten der Welt zurückgeführt werden. Für die Meiji-Regierung erschien es daher folgerichtig, den Vorsprung des Westens einzuholen und als neue Hegemonialmacht im ostasiatischen Raum diesen gegen dessen Beeinflussung zu schützen. Kulturelle, technologische und wirtschaftliche Gleichwertigkeit konnte jedoch nicht aus dem Rückblick hervorgehen, sondern nur aus einer Annäherung an eben jene Großmächte Europas und die Vereinigten Staaten, ihre Literatur, ihr Theater, ihre Mode<sup>207</sup>. 1871 gaben die Daimyō ihre Lehnsregister zurück, anstelle von ihren Lehen wurden nun Präfekturen eingerichtet und ihre Schulden erlassen, um den Übergang zu erleichtern. Diese Maßnahmen waren notwendig, weil nach Meinung der Regierung in Tōkyō die Erneuerung Japans nur im Zentral-, nicht jedoch in einem Feudalstaat erfolgen konnte<sup>208</sup>. Bereits 1872 wurde der Sonnenkalender mit zwölf Monaten eingeführt, zunächst wegen eines Fehlers der Julianische, 1898 dann der Gregorianische<sup>209</sup>. Finanzielle Erwägungen führten darüber hinaus zu Investitionen in den Bereichen Unternehmensförderung und Infrastruktur<sup>210</sup>. Beides sollte der raschen wirtschaftlichen Entwicklung Japans zugute kommen. Ebenfalls im Sinne einer zügigen allgemeinen Entwicklung förderte die Meiji-Regierung die Bildung der japanischen Bevölkerung – auch der auf dem Land. Endlich wurde die allgemeine Schulpflicht durchgesetzt, nachdem bereits die Tokugawa sie eingeführt hatten – auch wenn bei der Gestaltung der Lehrpläne von Mori Arinori (Erziehungsminister 1883–1889) korrektiv eingegriffen werden musste, nachdem die Regierung festgestellt hatte, dass Bürger das neu gewonnene Wissen unerwartet und unbeabsichtigt für die politische Willensbildung und -bekundung nutzten<sup>211</sup>.

Dass Forderungen und Ziele der neuen Elite nicht spurlos an den Trägern der edozeitlichen Kultur vorübergehen konnten, scheint selbstverständlich. Zwar bot der Kaiserhof einigen Künstlern, darunter den Schauspielern, die dem Shōgun gedient hatten, an, sie zu übernehmen, nur wenige nahmen das Angebot jedoch an. Zu diesen gehörte Hōshō Kurō (1837–1917), Hōshō-Iemoto und später einer der „Meiji Sanmeijin“<sup>212</sup>. Manche folgten ihrem Dienstherrn in dessen Exil nach Shizuoka, andere gaben ihre Kunst ganz auf und ergriffen neue Berufe, nicht wenige blieben später bei ihrer Entscheidung und kehrten auch nach dem Wiederaufleben des Sarugaku unter dem Namen Nō in den 1880er Jahren nicht mehr auf die Bühne

<sup>207</sup> Vgl. SCHEINER 1998 68.

<sup>208</sup> Vgl. ZÖLLNER 2006 195–197, ausführlicher bei SIMS 2001 16ff. Der ländliche Raum wurde um die Jahrhundertwende politisch eingebunden. Dies war notwendig geworden, weil eine regelrechte Landflucht eingesetzt hatte. Bauern hatten ihr Land verkauft, nachdem sie festgestellt hatten, dass sich im Handel mehr Geld verdienen ließ; nachzulesen bei GORDON 2003 136–137, 144–148.

<sup>209</sup> Vgl. ZÖLLNER 2006 208–209. Dies geschah v. a. aus finanziellen Erwägungen. Nach dem in der Edo-Zeit üblichen Kalender hatte das Jahr 13 Monate und dauerte einige Tage länger.

<sup>210</sup> Vgl. GORDON 2003 99.

<sup>211</sup> Vgl. *ibid.* 105–108.

<sup>212</sup> Vgl. *ibid.* 91–92, 11.1.5, insbes. 475–477.

zurück. Für diejenigen, die der Bühne und der Kunst treu blieben, ergaben sich jedoch aus der Abkehr von der Öffentlichkeit zwischen 1853 und 1868 Probleme, denn bis in die 1870er Jahre bestand kaum noch Interesse an Sarugaku oder Kyōgen. Während das Kabuki nach wie vor zahlreiche Besucher hatte und sich aus ihm gegen Ende des 19. Jahrhunderts Shinpageki und verschiedene andere Theaterexperimente, zu denen letztlich auch die Takarazuka-Revue und Shingeki zu zählen sind, entwickelten<sup>213</sup>, waren Sarugaku-Kenner in der neuen Führungselite rar gesäht und die Bereitschaft gering, sich auf eine ästhetisch als überholt geltende Bühnenkunst einzulassen. Die neue Regierung setzte sich zumeist aus jungen Männer um die 30<sup>214</sup> mit wenig Verständnis für Sarugaku oder Kyōgen zusammen. Sie widmeten ihre Zeit der politischen Erneuerung des Kaiserreichs und der Beseitigung der edozeitlichen Verwaltung. Zu Vorbildern wählten sie sich China und Frankreich mit ihren Zentraltherrschern – aber ohne deren Fehler. Kaiser Mutsuhito ließ sich von diesen Kräften treiben und zog sogar vor ihnen im September 1868 nach Edo, das als Zeichen des Wandels zuvor in Tōkyō umbenannt worden war. Die Regierung folgte ihm ein Jahr später nach<sup>215</sup>. Das neue politische Zentrum blieb damit zugleich das alte, wenn auch neu eingekleidet. Zunächst schien nicht klar, in welche Richtung das Kaiserreich sich bewegen würde. Der Eid auf den Kaiser, der in der Proklamation der Restauration seiner Macht gefordert wurde, stellte den Kompromiss zwischen Gruppierungen dar, deren Ziele zum Teil unvereinbar blieben – und deren geringste Sorge die Zukunft einer von dem gestürzten Regime getragenen Künstlergruppe war<sup>216</sup>.

Dennoch dauerte es nicht lange, bis sich wieder Interesse regte: 1871–1873 bereisten Iwakura Tomomi und eine Gesandtschaft aus Freunden und Mitarbeitern Europa und Nordamerika, um sich einen Eindruck von dem technischen, wirtschaftlichen und sozialen Vorsprung des Westens zu machen. Der Besuch der Oper von Paris brachte Iwakura auf den Gedanken, dass auch das Kaiserreich ein repräsentatives Theater benötige. Für ihn kam dafür nur das Sarugaku in Frage, das er fortan als „kokumin goraku“ („Unterhaltung der Führung“) und Nationaltheater Japans bewarb<sup>217</sup>.

Erwartungsgemäß bestand das Publikum dieses „Nationaltheaters“ aus den Mitgliedern der neuen gesellschaftlichen Elite und ihren ausländischen Besuchern. Neben dem Kaiser umfasste diese Gruppe in Japan Angehörige der Regierung, des Parlaments, Unternehmer, Adelige und reiche Bürger, deren Vermögen meist aus

<sup>213</sup> GEILHORN 2011 81 und KAN 2009 30 widmen sich kurz der Gründung der Engeki Kairiyōkai, einer Gesellschaft für die Erneuerung des japanischen Theaters aus dem Kabuki heraus. 1887 wohnte sogar der Kaiser einer ihrer Aufführungen bei. Zwar hatten diese Theaterreformer Unterstützer unter den Regierungsmitgliedern, diese stand jedoch insges. Gesellschaften näher, die sich die Bewahrung der Traditionen unter Berücksichtigung des Bedarfs nach neuen, aktuellen Themen zu ihrem Ziel gesetzt hatten.

<sup>214</sup> Vgl. ZÖLLNER 2006 190.

<sup>215</sup> Vgl. GORDON 2003 68, ZÖLLNER 2006 195 sowie, allgem., JANSEN 2000 343ff.

<sup>216</sup> Nachzulesen bei SIMS 2001 15, ZÖLLNER 2006 178 oder allgem. BREEN, John: The Imperial Oath of April 1868. Ritual, Politics, and Power in the Restoration, in: MN 51.4 (1996) 407–429.

<sup>217</sup> Hierzu insbes. GEILHORN 2011 93. Häufig werden die Schriftstücke Kume Kunitakes, eines der Begleiter Iwakuras nach Europa, herangezogen, um den Eindruck zu schildern, den die Oper auf die Japaner der Delegation machte, s. 10.2.3, insbes. 403–404. Zur Reise a. GORDON 2003 73–75, SIMS 2001 31–33, ZÖLLNER 2006 204.

Bankgeschäften oder dem Handel mit dem Westen und seinen Kolonien stammte. Sie bildeten den Geldadel, dem die wirtschaftliche Erholung Japans in den 1880er Jahren zu verdanken war. Diese wurde vor allem von den Städtern und hier einer neuen Mittelschicht getragen und ging mit einem Bevölkerungsanstieg in den Ballungszentren im Kansai und Kantō einher<sup>218</sup>. Förderer und Freunde des nach 1879 Nō genannten Sarugaku stammten aus den großen Familien der in diesen Jahren erfolgreichen Unternehmen und Handelshäuser. Einige von ihnen bestanden bereits seit der Edo-Zeit und wuchsen beständig weiter. Sie bildeten im neuen Japan gewaltige Unternehmenskonglomerate, die beinahe jeden Lebensbereich erfassten. Familiär aufgebaut, prägten diese Zaibatsu genannten Groß-Konzerne bis in die Nachkriegszeit maßgeblich die japanische Wirtschaft und Gesellschaft und verloren erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts nachhaltig an Bedeutung<sup>219</sup>. Sie übten einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Entwicklung des Nō aus und prägten es mit ihren Vorstellungen.

Nachdem das Bakufu endgültig beseitigt schien, begann außerdem die Verklärung der zwei Jahrhunderte unter den Tokugawa zu einer Zeit reiner japanischer Kultur, aus deren Fundus sich die Meiji-Elite bediente, um eine neue (und alte) japanische Identität zu schaffen. Rasch bildeten sich auch um das Nō Mythen und Legenden. Die Beschäftigung mit ihm galt als japanisch und schick, für Frauen in ihrer Rolle als Bewahrerinnen der japanischen Kultur als förderlich und für Kinder als körperlich ertüchtigend. Häufig war es Mitgliedern der kaiserlichen Gremien nämlich nicht wichtig, westliche kulturelle Errungenschaften einfach nur zu kopieren, sondern japanische in den Augen westlicher Besucher nicht allzu geringwertig erscheinen zu lassen<sup>220</sup>.

### Entwicklung der Bühnenästhetik in der Meiji-Zeit (1868–1912)

Zwischen 1868 und 1912 vollzog sich ein Wandel im Nō. Mit der Meiji-Elite gewann es nicht nur ein neues Publikum, sondern änderte auch seine Perspektive auf den Bereich und die Personen vor der Bühne<sup>221</sup>. Zum einen zeigte sich dies an der Ästhetik des Spielortes, mit der sich die Spieler an die Erwartungen ihrer neuen Gönner an eine museale Kunst annäherten: eine in ein Gebäude verlegte Bühne, technisch modern und mit räumlich (und gedanklich) streng getrenntem Spiel- und Zuschauerbereich, zwischen denen keinerlei Kommunikation stattfand. Zum anderen gewannen die Spieler mit der Auflösung des Bakufu nach 250 Jahren ihre Freiheit zurück. Es stand ihnen offen, ihre Spielpläne nach eigenem Gutdünken zu gestalten und zu spielen, wie es ihnen gefiel, unabhängig von einer kleinen Gruppe Mächtiger, auf deren Zuwendungen und Schutz sie angewiesen waren. Sämtliche persönlichen Verpflichtungen gegenüber dem Shōgun erloschen durch die Restauration. Zwar hatten die Schulen mit diesem Schritt Schutz und Sicherheit der

<sup>218</sup> Vgl. GORDON 2003 94–99, 158ff. Die Landbevölkerung ging im selben Zeitraum (ab 1880) leicht zurück.

<sup>219</sup> Vgl. ZÖLLNER 2006 333–337, hierzu aufschlussreich, jedoch allgemeiner COULMAS, Florian: Die Kultur Japans. Tradition und Moderne, München 2009<sup>2</sup> (2003), 183ff., insbes. 186–191. GORDON 2003 98–99 beschreibt Entstehung und Aufbau der Zaibatsu Mitsui und Mitsubishi, SIMS 2001 162–168 deren Einfluss auf die japanische Politik nach ca. 1915.

<sup>220</sup> Vgl. KAN 2009 31, 3.2, 10.2.3.

<sup>221</sup> Vgl. GEILHORN 2011 98, KAGAYA 2001 161, RAZ 1983 230.

Behörden verloren, sie erhielten nun jedoch die Chance, sich neu zu definieren: ihre Kunst zu erneuern, sich in der Bevölkerung der Städte ein neues Publikum zu suchen und mit diesem eine neue Ästhetik zu entwickeln. Zugleich standen sie nach dem Verlust ihrer Stipendien, Ländereien und sonstigen Besitzungen in der Pflicht, sich selbst über die Einnahmen aus Unterricht, Verleih und Vorstellungen zu finanzieren und somit ihre wirtschaftliche Lage in die eigene Hand zu nehmen<sup>222</sup>. Trotz der wirtschaftlichen Konflikte, die sie in der Edo-Zeit mit zahllosen Konkurrenten ausgetragen hatten, war das für sie eine völlig neue Situation, und sie bereitete ihnen vor allem Existenzängste. Bislang hatten sie ihren Kampf aus der sicheren Position höfischer Künstler mit finanziellem Rückhalt heraus geführt, nun fanden sie in den Kabuki-Truppen Tōkyōs, Kyōtos und Ōsakas, aber auch Straßenkünstlern bereits etablierte Konkurrenten um die Gunst eines breiten und ihnen nicht wohlgesonnenen Publikums. Bürgerliche Schauspieler und Schausteller in den Städten besaßen bereits jahrzehntelange Erfahrungen mit der Selbstversorgung und mitunter erbärmlich schlechten Lebensbedingungen, Sarugaku-/Nō- und Kyōgen-Schulen hingegen hatten sich in den 250 Jahren des Bestehens der Tokugawa-Herrschaft an den Luxus und die Geschenke gewöhnt, die mit ihrem Stand verbunden gewesen waren. Andererseits bestand nur von der Seite einer kleinen Gruppe von Künstlern und ihrem tendenziell gelehrten Umfeld ein größeres Interesse an Innovationen auf der Bühne in diesem japanischen Theater des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, der Großteil der S(chaus)pieler und Zuschauer lehnte sie jedoch ab. Theaterbesuchern missfiel beispielsweise der Einzug von Ideologie in die Spielhäuser nach der Öffnung zum Westen mehrheitlich. Gewagte Experimente bestraften sie mit ihrem Fortbleiben<sup>223</sup>. Unter diesen Umständen fiel es schwer, an einen Neubeginn oder Fortbestand des Sarugaku zu glauben, zumal Spieler insbesondere anfangs den Luxus und Überfluss der Edo-Zeit erinnerten oder diesen zu erhalten trachteten.

Hiervon waren Sarugaku/Nō und Kyōgen weniger betroffen, weil sie diese westlich orientierten Strömungen nicht oder nur in zu geringem Maße aufnahmen<sup>224</sup>. Kabuki, insbesondere seine Tochterkünste Shinpageki und Shingeki hingegen kämpften mit der Vermittlung der im westlichen Theater vorherrschenden und in Japan nahezu unbekannten Zeichencodes, den japanische Schauspieler bei der Neuschöpfung und der Kopie beispielsweise englischer und russischer Stücke nutzten. Diese wurden meist lediglich übersetzt und ihre Inszenierung zunächst einer „originalen“, im Zarenreich oder einer der europäischen Großmächte gesehenen nachempfunden. Hiervon wiederum profitierten letzten Endes die traditionellen Bühnenkünste, insbesondere das Kabuki, deren Codes dem Publikum wohl vertraut waren. Denn nachdem der Hunger auf Neues für das Erste abzunehmen und die Suche nach einer nationalen Identität begonnen hatte, kehrte der Großteil der japanischen Theaterbesucher zu Kabuki und anderen Formen traditioneller theatraler Unterhaltung zurück, in denen die Stücke der späten und mittleren Edo-Zeit gespielt wurden. Einigen Mitgliedern der Meiji-Regierung und der Oberschicht um Iwakura Tomomi jedoch missfielen das Frivole und Grelle des Kabuki. Sie bevorzugten die kühle, nüchterne Eleganz von Nō, das dadurch

<sup>222</sup> Vgl. KANZE 1971 191r.

<sup>223</sup> Vgl. RAZ 1983 215–216.

<sup>224</sup> Vgl. *ibid.* 217–218.

indirekt ebenfalls von der Begegnung mit dem westlichen Theater profitierte. Genau genommen muss die Hinwendung zu dem Nō(gaku) daher als Beginn der Rückbesinnung der Führung Meiji-Japans auf das Erbe der Edo-Zeit in einer Zeit der Unsicherheit betrachtet werden. Der mit militärischer Gewalt erzwungene Kontakt mit einem als bedrohlich und übermächtig empfundenen Ausland hatte nicht nur zu dem Zusammenbruch einer nicht mehr zeitgemäßen Gesellschaft geführt und die Neugier auf die Errungenschaften eben jenes Auslandes geweckt, sondern auch Furcht und ein Gefühl der Minderwertigkeit – dem in den 1870er und 1880er Jahren des 19. Jahrhunderts mit der Hochschätzung einer angeblichen kulturellen Überlegenheit Japans begegnet wurde<sup>225</sup>. In deren Zentrum standen neben anderen Künsten und Praktiken aus der Edo-Zeit Nō und Kyōgen. Diese in der Rückschau durchgeführte Aufwertung der zuvor herabgesetzten kulturellen Errungenschaften des Tokugawa-Shōgunats ereignete sich vor dem Hintergrund eines erhabenen, ewigen Kaiserreichs, das auf einer Jahrtausende alten Generationenabfolge seit der Gründung der (imaginierten) japanischen Nation beruhte. Künstlerische Entwicklung und Produktion konnten unter dieser Prämisse nur in dem Rahmen von Bewahrung und Pflege der dieser Geschichte entsprungenen Tradition stattfinden und diese bestätigen<sup>226</sup>. Das brachte jedoch auch die Zensur vermeintlich mit dieser Linie der „Erhabenheit der japanischen Kultur“ unvereinbarer Inhalte mit sich<sup>227</sup>. Der Druck, der auf den Schulen lastete, kulminierte 1894 in der Niederlegung des „Nōgaku Kiyaku“, eines Konvoluts, das Verhaltensvorschriften für Nō- und Kyōgen-Spieler enthielt. Sie waren von Kongō Kinnosuke (1854–1923), Kanze Kiyokado (1867–1911) und Kanze Motonori (1845–1924) mit dem Ziel aufgestellt worden, die Tradition des Nō zu bewahren und gegen Verfälschung zu schützen. Schon Kanze Motoakira hatte mehr als zwei Jahrhunderte zuvor Sarugaku und seine Tradition reinigen wollen – indem er eben diese Tradition änderte<sup>228</sup>. Damals hatten sich nicht alle seine Korrekturen nach seinem Tod halten können, seine Schriften, insbesondere das „Meiwa Kaisei Utaibon“, bilden jedoch die Grundlage des heutigen Kanons der Nō-Schulen. Auch die Verfasser des „Nōgaku Kiyaku“ führen bis zu diesem Tage nicht gekannte Regeln wie ein Spiel-

<sup>225</sup> Vgl. KAN 2009 31. Hierzu a. DOWER, John W.: *Race, Language, and War in Two Cultures: World War II in Asia*, in: DERS.: *Ways of Forgetting, Ways of Remembering. Japan in the Modern World*, New York/London 2012, 28–64, der sich mit der Zuspitzung dieser japanischen kulturellen Exaltation während der 1930er und 1940er Jahre beschäftigt, insbes. 49:

„The central concept in this racial thinking was that most tantalizing of cultural fixations: the notion of purity. In Japan as elsewhere, this has a deep history not merely in religious ritual, but also in social practice and the delineation of insider and outsider (pure and impure) groups. By turning purity into a racial ideology for modern times, the Japanese were in effect nationalizing a concept traditionally associated with differentiation within their society. Purity was Japanized and made the signifier of homogeneity, of „one hundred million hearts beating as one,“ of a unique „Yamato soul“ (*Yamato damashii*, from the ancient capital of the legendary first emperor). Non-Japanese became by definition impure. Whether powerful or relatively powerless, all were beyond the pale.“

Zu der innerjapanischen Kritik an der Konzentration auf die Tradition hingegen schreibt GORDON 2003 109ff.

<sup>226</sup> Vgl. KAGAYA 2001 175.

<sup>227</sup> Vgl. THORNBURY 1997 56–57.

<sup>228</sup> Vgl. 5.2 113–114, 6.3.3 184–186, 7.4 226–228, 9.1.1, 11.1.4 467–469.

verbot für Frauen auf, das jedoch den Vorstellungen der Zuschauer der 1890er Jahre entsprach und daher aufgenommen wurde. Später übernahm der Nōgakkai diese Regeln in seine Satzung – und so fanden sie ihren Weg in die Köpfe der Spieler von heute<sup>229</sup>.

Bis sich die Großen der Meiji-Zeit Sarugaku/Nō und Kyōgen zuwandten, dauerte es jedoch nach der Restauration noch ein gutes Jahrzehnt, in dem das Überleben beider Künste von der Beharrlichkeit einiger weniger Spieler abhing, allen voran Umewaka Minoru I. (1828–1909) von der Umewaka-Zweigsschule. Ein Publikum zu gewinnen, gestaltete sich für ihn jedoch schwierig. Zwar hatte er Freunde und Bekannte, darunter seine Schüler, die seine Vorstellungen besuchten, aber kurz nach der Restauration konnte er keine neuen Zuschauer für sich begeistern. Zu einem Teil lag dies an der Geringschätzung edozeitlicher höfischer Kultur in den späten 1860er Jahren, zu einem anderen jedoch daran, dass Japaner nicht eines Stückes oder einer Kunstform wegen ins Theater gingen, sondern, um einen oder mehrere bestimmte Schauspieler oder deren Truppe zu sehen. Diese persönliche Bindung jedoch musste von den Sarugaku- und Kyōgen-Spielern nun von Grund auf neu aufgebaut werden<sup>230</sup>. Für sie war es nicht nur wichtig zu spielen, um nicht zu vergessen, sondern auch, neue Kontakte zu knüpfen und sich so langsam eine neue Grundlage für die Ausübung ihrer Kunst zu schaffen.

Ausgehend von der Übungsbühne seiner Familie in Asakusa soll es im Raum Edo allein Minoru I. zu verdanken sein, dass das Sarugaku lebendig blieb. Zunächst besaß er gar keine richtige Bühne, nur die Keikoba<sup>231</sup>, und keine Kostüme<sup>232</sup>. Seine kleine Schule der Kanze-Tradition bildete nämlich keine Shite, sondern Tsure aus, und für deren Training war nicht mehr notwendig. Ohne Hauptspieler konnten sie als Zuspeler nicht auftreten. Daher sparte Minoru I. so lange, bis er sich eine Bühne kaufen konnte, die er ab- und bei sich zu Hause wieder aufbauen ließ. 1871, drei Jahre nach der Restauration, war es so weit<sup>233</sup>. Bis dahin spielte er nur vor einer Handvoll Zuschauer, Freunden und deren Freunden, deren Treue ihm jedoch lediglich geringe Einnahmen bescherte. Minoru I.<sup>234</sup> gilt neben Hōshō Kuro<sup>235</sup> und Sakurama Banma (Sajin, 1835–1917)<sup>236</sup> als einer der „Großen Drei“<sup>237</sup> der Meiji-Zeit („Meiji Sanmeijin“). Banma kehrte als Letzter von ihnen 1883 wieder auf die Bühne zurück<sup>238</sup>. Seit der Restauration waren zu diesem Zeitpunkt 15 Jahre vergangen, in denen er nicht gespielt hatte und dennoch wurde er nach nur einem Tanz in „Dōjōji“ [23] zu einem der drei besten Shitekata seiner Zeit erklärt.

<sup>229</sup> Vgl. GEILHORN 2011 100.

<sup>230</sup> Vgl. RAZ 1983 222.

<sup>231</sup> Keikoba wird die Halle genannt, in der Schüler und Lehrer ihre Kunst proben.

<sup>232</sup> Vgl. BARTH 1972 94.

<sup>233</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 86–87. BARTH 1972 94 schreibt, die Bühne, die Umewaka 1874/1875 bespielte, sei ein Geschenk gewesen. Den Schenker bleibt er jedoch schuldig.

<sup>234</sup> FURUKAWA 1956 89–90 beschreibt kurz das Wirken Umewakas; hierzu ebenso KAGAYA 2001, jedoch weniger ausführlich.

<sup>235</sup> Hōshō Kuros Leben ist bei BARTH 1972 93 und, ausführlicher, FURUKAWA 1956 90–92 umrissen.

<sup>236</sup> Mehr zu ihm *ibid.* 98–102.

<sup>237</sup> Die „Großen Drei“ sollen die besten Shitekata der Meiji-Zeit gewesen sein.

<sup>238</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 102.



Minoru I. wirkte jedoch nur in Tōkyō. Im Raum Kyōto-Ōsaka war Kongō Kinnosuke (1854–1923) die treibende Kraft hinter der Renaissance des Sarugaku. 1877 kehrte er von der Insel Awa zurück und restaurierte den in der Restauration und den Jahren danach verfallenen Theaterbau der Kongō-Schule. 1879 bis 1880 spielte er in Tōkyō, von wo er neue Ideen und neuen Elan mitnahm. Von ihm inspiriert errichtete Katayama Kurōemon VII. (1873–1920) von der Kanze-Schule nach seiner Rückkehr eine neue Bühne und belebte damit die Tradition seiner Familie wieder. 1883 schließlich lud Kinnosuke Kanze Kiyotaka (1837–1888) und Fukuō Shigejurō (Wakikata) von der Kanze-Schule ein, mit ihm gemeinsam aufzutreten und läutete damit eine ganze Reihe öffentlicher Vorstellungen in Kyōto ein<sup>239</sup>. Offenbar kamen im Kansai genug Interessierte, um diese zu rechtfertigen.

In der Retrospektive mag die Lage des Sarugaku/Nō und der Träger seiner Traditionen nicht gar so düster erscheinen, für die Zeitgenossen war sie es jedoch. Seit spätestens 1868 und bis zu der Aufnahme der Finanzierung Minorus I. durch den Kaiser sowie den Bau der Bühne im Kaiserpalast in Aoyama siechte das spätere Nōgaku dahin. Die Restauration stellte für die Spieler und Schulen eine heute kaum nachvollziehbare Zäsur dar. Die Gunst des Kaisers, mit der dieser Minoru I. und später andere einzelne Künstler bedachte, bestand darüber hinaus letztlich in einer Geste, durch die allein Sarugaku/Kyōgen nicht gerettet werden konnte. Ihre Erholung bleibt eng mit Iwakura Tomomi verbunden, denn jeder der frühen Schritte, die die Schwesterkünste näher an den kaiserlichen Hof und den mit diesem verbundenen wohlhabenden Personenkreis rückten, kann auf ihn zurückgeführt werden. Iwakura veranstaltete 1876 das erste Tenran Nō<sup>240</sup> der Moderne und weckte im Kaiser und seiner Mutter Interesse am Sarugaku/Nō. Er arbeitete unermüdlich daran, „seinem“ Nationaltheater in den Kreisen der meiji-japanischen Aristokratie wieder zu Ansehen zu verhelfen. In der Folge wurde es bei den Großen bis in das frühe 20. Jahrhundert üblich, Nō-Programme zu organisieren, zunächst nur anlässlich eines kaiserlichen Besuchs, später auch zu anderen Gelegenheiten<sup>241</sup>. Im Juni 1878, zehn Jahre nach der Restauration, nahm das Kaiserhaus auf den Wunsch der Kaiserinmutter Eishō<sup>242</sup>, mit einem Stipendium von jährlich 3000 Yen für Hōshō Kurō, Kanze Kiyotaka, Umewaka Minoru I., Kanze Tetsunojō V., Konparu Hiroshige, Kongō Tadaichi und Miyake Shōtarō die Förderung des Sarugaku/Nō zumindest in kleinem Rahmen wieder auf<sup>243</sup>. Es handelte sich um eine Anerkennung der Kunstfertigkeit, mit der diese Schauspieler vor Kaiser Mutsuhito und seiner Mutter gespielt hatten und war mit der Hoffnung verbunden, dass ihre zukünftigen Schauspiele ihrer Bedeutung angemessen ausgestattet sein mögen. Eishō begründete ihre Groß-

<sup>239</sup> Vgl. *ibid.* 104.

<sup>240</sup> Tenran Nō sind Nō im Beisein des Kaisers. Zuletzt hatte es 1859 eines gegeben. Das Tenran Nō 1876 fand vom 4. bis 6. Juli im Haus Iwakuras statt, das Programm bestand aus „Kokaji“ [55], „Suehirogari“ [101], „Hashi Benkei“ [35], „Tsurigitsune“ [116], „Tsuchigumo“ [114] und Auszügen aus „Kumasaka“ [59]. Gespielt wurde u. a. von Umewaka Minoru I. und dem Mutsuhito bereits bekannten Hōshō Kurō, also zwei beeindruckenden Shitekata von höchstem künstlerischen Rang und im Besitz aller Geheimnisse ihrer Schule (Umewaka war Iemoto, Hōshō zurückgetretener Iemoto) seiner Zeit, vgl. *ibid.* 87.

<sup>241</sup> Vgl. GEILHORN 2011 94.

<sup>242</sup> Zu der Kaiserinmutter und ihrer Beziehung zu Nō schreibt u. a. BARTH 1972 94.

<sup>243</sup> Vgl. KOMIYA 1956 14–15.

zügigkeit damit, dass das letzte Tenran Nō bereits lang zurückläge und die Schulen daher bislang ohne die kaiserliche Gunst hätten auskommen müssen. Zu einer Reifung des Meiji-Nō haben daneben die Vorstellungen vor ausländischem Publikum in den Folgejahren beigetragen<sup>244</sup>.

1886 unterstützte das Haushaltsministerium 1226 mit Nōgaku in Verbindung stehende Künstler (darunter Maskenschnitzer, Musiker und andere). Finanziell können die Schulen zu dieser Zeit bereits als rehabilitiert betrachtet werden. Zwar waren sie nicht so reich wie vor der Restauration, aber ihre Mitglieder lebten, je nach Zugehörigkeit, in mehr oder weniger bescheidenem Wohlstand<sup>245</sup>. Mittlerweile weckte die Förderung des Nō durch das Kaiserhaus ein reges Interesse bei Angehörigen der Oberschicht und zahlreiche neue Schüler vor allem aus der Oberschicht nahmen den Unterricht auf, darunter nicht wenige Frauen<sup>246</sup>. Binnen nicht ganz zweier Jahrzehnte hatte sich das Nō finanziell von dem Rückschlag der Restauration erholt, Spieler kehrten zurück und ihre Kunst schien fest bei der neuen Führung des Landes verankert zu sein. Für Kyōgenkata hingegen blieb der Besserung zum Trotz die Lage aufgrund der Geringschätzung angespannt.

### Geringschätzung des Kyōgen nach der Restauration

Neben Minoru I. spielten um 1870 noch die Kongō in Kyōto sowie einzelne Kyōgenkata aus der Ōkura- und der Izumi-Schule, insbesondere aus den Shigeyama-Familien<sup>247</sup>. Obwohl die Zahl nach der Restauration noch aktiver Künstler im Kyōgen höher gewesen zu sein scheint, gestaltete sich deren Lage nicht besser als die im Sarugaku. Die geschilderten gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Probleme des Kaiserreichs ließen sich durch den Regimewechsel nicht über Nacht beseitigen, noch immer litten vor allem Japaner auf dem Land Hunger und waren von Verarmung und Land- und Besitzverlust bedroht. Außerdem dauerte es mehrere Monate, bis sich die Stellung der neuen Regierung administrativ und militärisch gefestigt hatte. Bis zu diesem Zeitpunkt aber kümmerte diese sich vornehmlich um sich selbst und ging drängende allgemeine Probleme nicht oder nur halbherzig an. Für Zerstreuung sorgten in diesen Tagen eher die Kabuki-Theater. Bedauerlicherweise fiel die Kongō-Bühne, auf der neben diesen die Shigeyama gespielt hatten und die die Restaurationsunruhen mehr oder weniger unbeschadet überstanden hatte, später einem Feuer zum Opfer, so dass Kongō Ukyō (1872–1936) mehrmals daran dachte, seine Kunst aufzugeben<sup>248</sup>. Zwar ließ er sich 1903 von Kanze Kiyokado wieder davon überzeugen zu spielen, aber am Ende seines Lebens verfügte er, dass die Schriften seiner Familie verbrannt werden mögen. Seine Linie sollte mit ihm enden. In einem beispiellosen Akt der Verweigerung seines Letzten Willens wählten die großen Iemoto der anderen Schulen einen Nachfolger und bewahrten seine Geheimschriften vor dem Feuer<sup>249</sup>.

Kyōgen hatte noch lange Zeit nach der Restauration einen schweren Stand. Nicht nur war die Führung der zwei (zuvor drei) Schulen durch den Tod großer

<sup>244</sup> Vgl. KAGAYA 2001 163.

<sup>245</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 77–78.

<sup>246</sup> Vgl. GEILHORN 2011 98, RAZ 1983 231.

<sup>247</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 104–105.

<sup>248</sup> Mehr dazu *ibid.* 116–117. Mehr zu den Bühnenbauten in der Kansai-Region in 5.4.

<sup>249</sup> Vgl. 11.1.5 477–478.

Schauspieler in den Jahren nach der Abdankung des Shōgun mehr oder weniger zusammengebrochen, Kyōgen galt noch bis in die 1930er Jahre hinein als frivol, vulgär und wenig kunstfertig, seine Themen als trivial und gegenüber der universalen Tiefe des Nō wertlos<sup>250</sup>. Kobayashi und Kagaya führen dies darauf zurück, dass das Meiji-Kaiserreich sich auf Konfuzius berief, nach dessen Lehre Lachen nur selten notwendig und Erheiterung und Unterhaltung Zeitverschwendung seien<sup>251</sup>. Kyōgen wurde dennoch erhalten. Da es als dessen Schwes-tergattung zu Nō gehörte, stand seine Existenz zu keinem Zeitpunkt in Frage, jedoch blieb das Ansehen der Kyōgenkata in der Meiji-Elite gering (vornehmlich bei dieser waren Nō und Kyōgen bekannt)<sup>252</sup>. Entsprechend erhielten ihre Schulen und Zweigschulen kaum finanzielle Unterstützung und standen bis in die Nachkriegszeit im Schatten der Nō-Shite-Schulen. Ebenso erging es den Haya-shikata und Wakikata, was sich in dem Ausdruck „Goryū San’yaku“ niederge-schlagen hat – mit dem großen Unterschied, dass diese zu dem Ensemble eines Nō gehören und daher eine bessere Reputation hatten. Die Kontakte des Kyōgen zu seinen Förderern beschränkten sich auf die Gelegenheiten, zu denen auch seine Schwes-tergattung zu sehen war. Ein eigenes Publikum, wie in den 1950er Jahren, konnte unter diesen Umständen nicht aufgebaut werden.

### Gesellschaften und Vereine zur Förderung und Bewahrung von Nōgaku

<sup>253</sup>Nach der Errichtung der Nō-Bühne im Kaiserpalast nahmen Bekanntheit und Beliebtheit des Nō unter den Mitgliedern der Führungselite und deren Bekannten zu<sup>254</sup>. Von der Gründung der Nōgakusha und deren Neuformierung als (Shiba) Nōgakudō, Gesellschaften, deren Ziele in der Förderung des Nō durch die Or-ganisation der Schulen und ihrer Vorstellungen sowie die Errichtung von Bühnen bestanden, über die Neugründung der bankrotten Nōgakudō als Nōgakkai<sup>255</sup> durch Hijikata Hashimoto (1833–1918, Minister für den kaiserlichen Haushalt) am 1. Juli 1896<sup>256</sup> sowie der Gründung der Schulvereine dauerte es keine 20 Jahre und die Finanzierung der Schulen sowie die Organisation eines für alle Beteiligten pro-fitablen Miteinanders schienen gesichert<sup>257</sup>. Bis dahin jedoch zeigte sich, dass allein der Willen, ein japanisches repräsentatives Theater einzuführen, nicht ausreichte, um ein ausreichend tragfähiges Fundament für dieses zu legen. Bereits der Nōgakusha, in der Reihe der Fördervereine lediglich der erste, vermochte es nicht, eine geregelte und auf längere Dauer ausgelegte Kollaboration der Schulen zu gewährleisten. Seine Mittel reichten zudem nicht aus, seine bei der Gründung ge-steckten Ziele, zu denen auch die wirtschaftliche und rechtliche Sicherung des

<sup>250</sup> Vgl. HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 33, SCHOLZ-CIONCA 2005b 117–118 sowie kürzer BARTH 1972 134.

<sup>251</sup> Vgl. KOBAYASHI/KAGAYA 2007 149.

<sup>252</sup> Vgl. BARTH 1972 132–133.

<sup>253</sup> Sämtliche nicht anders gekennzeichnete Informationen zu den Gesellschaften und Ver-einen für die Förderung und Bewahrung von Nō/Kyōgen stammen von FURUKAWA 1956 89ff., bei dem sich nach wie vor die zwar voreingenommene, aber nichtsdestoweniger ausführlichste Beschreibung der Geschichte von Nō/Kyōgen in der Meiji-Zeit findet.

<sup>254</sup> Vgl. KAGAYA 2001 165.

<sup>255</sup> BARTH 1972 94–95 schildert diese aufeinander folgenden Gründungen ausführlicher.

<sup>256</sup> Vgl. KOMIYA 1956 18, ORTOLANI 1995 107–108, RATH 2004 221–223.

<sup>257</sup> Hierzu trugen auch die von der Kaiserinmutter ausgesprochenen Stipendien bei.

Nōgaku gehörte, zu erreichen, weshalb er schließlich in den (Shiba) Nōgakudō umfirmierte. Der Nōgakkai, der ihm 1896 nachfolgte, rekrutierte seine Mitglieder aus Geldnot aus allen Gesellschaftsschichten, besaß trotz guter Bedingungen jedoch noch lange Zeit keinen finanziell ausreichend gedeckten Unterbau. Wer bereit und in der Lage war, fünf Yen zu bezahlen, wurde in den Verein aufgenommen, für nur einen Yen konnte jeder Japaner den Status eines Außerordentlichen Mitglieds erwerben<sup>258</sup>. 1899 schließlich sprang das Ministerium für den kaiserlichen Haushalt dem Nōgakkai bei, nachdem sich dessen Einnahmen durch Spenden und Mitgliederzahlen zwar beträchtlich erhöht hatten, aber bei Weitem nicht ausreichten. Abgesehen von den Schulvereinen und den Beiträgen finanzstarker Förderer erfolgte die Finanzierung des Nōgaku daher ab 1899 durch das Kaiserhaus und das Haushaltsministerium, weswegen von einer freien Kunst spätestens ab diesem Zeitpunkt nicht mehr gesprochen werden kann. Vor 1899 zeigten sich die kaiserliche Familie und die Regierung zwar geneigt, ihren Teil zu der Förderung beizutragen, hielten sich aber vor festen Zusagen zurück. Das zeigt sich auch am geringen Einfluss, den sie vor der Taishō-Zeit (1912–1926) auf das Nōgaku und dessen Fördervereine ausgeübt haben. Es ist in der Retrospektive zu erkennen, dass das Bestreben, einen Patron und nicht nur einen gelegentlichen Spender zu finden, von den Schulen und stärker noch von den Kennern ausging, die sich in Schulvereinen organisierten – und nicht von den späteren Geldgebern selbst, denen diese Rolle zuerst nahe gebracht werden musste. Dennoch scheinen die Spieler nicht auf den weiter oben geschilderten Prunk verzichtet haben zu wollen. Nicht mehr aktive hegten bis an den Anfang des 20. Jahrhunderts Zweifel an der Sicherheit des Unterhalts, nicht wenige kehrten nie mehr auf die Bühne zurück, sondern blieben bei ihren neuen Unternehmungen oder stiegen gesellschaftlich ab. Zumindest bis sich die Dauerhaftigkeit der kaiserlichen Förderung erwiesen hatte, hielt diese Skepsis an. Offenbar war der Glaube daran, dass das Nōgaku auch ohne diese Unterstützung überleben könnte, gering. Besonders verglichen mit dem Sarugaku kurz nach der Restauration erscheinen diese Existenzängste übertrieben. Sie deuten vielmehr auf ein geringes Selbstvertrauen der meisten Darsteller hin. Minoru I. noch hatte mit seiner Kunst zwischen 1868 und 1875 nahezu keinen Gewinn erwirtschaften können und blieb lange Zeit auf die Geschenke seiner wenigen Besucher angewiesen. Vorhänge, Masken und Kostüme lieh er sich oder improvisierte sie. Zwar änderte sich seine finanzielle Situation nach der persönlichen Begegnung mit dem Kaiser im Jahr 1876 langsam, aber bis zu diesem Zeitpunkt blieb er einer von Wenigen, die sich um der Bewahrung ihrer Familientradition Willen der Gefahr der Armut aussetzten. Für die meisten anderen Sarugaku-Spieler hingegen scheint die Furcht, mit ihrer Kunst an den neuen Realitäten nach der Restauration zu scheitern zu groß gewesen zu sein.

Dass Kaiser und Regierung sich überhaupt geneigt zeigten, die Finanzierung des Nōgaku zu übernehmen, war dem Wirken Iwakura Tomomis zu verdanken. Dieser hatte sich bis zu seinem frühen Tod 1883 darum bemüht, Sarugaku/Kyōgen

<sup>258</sup> GEILHORN 2011 46 nennt den Nōgakkai noch Nōgakudō. Das ist jedoch nicht korrekt: zunächst 1881 als Nōgakusha gegründet, firmierte der Verein längere Zeit als (Shiba) Nōgakudō und wurde 1896 als Nōgakkai neu gegründet. Andererseits kann bei dem Durcheinander mehrerer Vereinsgründungen in kurzer Folge auch Furukawa falsch liegen.

unter seinem neuen Namen zu einem Repräsentationstheater<sup>259</sup> des Kaiserreichs zu machen. Bei näherer Betrachtung der Geschehnisse rund um Nōgaku Ende des 19. Jahrhunderts entsteht der Eindruck, dass diese Bemühungen von ihm zwar mit Nachdruck begonnen, aber von seinen Nachfolgern nicht zu Ende geführt werden konnten, weil es nach seinem Tod in den Reihen der Förderer an geeigneten Führungspersonlichkeiten mangelte<sup>260</sup>. Nōgaku war in der Folge zu einem Theater der Meiji-Elite geworden, jedoch ohne jemals die Herzen des größeren Teils der japanischen Bevölkerung zu erreichen, beispielsweise der sich gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts herausbildenden Mittelschicht. Ausländische Würdenträger wurden hin und wieder zu dem Besuch einer Vorstellung eingeladen, nur verstanden sie nicht, was sie sahen. Nōgaku unterschied sich zu sehr von ihren Seh- und Hörgewohnheiten. Europäisches Theater um die Jahrhundertwende erzählte seine Geschichten anders und legte größeres Gewicht auf den Text. Zuschauern aus dem Westen stach daher vor allem die Andersartigkeit des Nōgaku ins Auge. Sie erlebten es als ein getragenes Spektakel und betrachteten es durch die Zerrlinse ihrer in Europa oder dem Rest Ostasiens gemachten Erfahrungen. Dennoch zeigten sie sich meist beeindruckt und lobten ihre Gastgeber höflich für die gute Unterhaltung. Später hingegen, nicht selten nach Erfüllung ihrer Pflichten, gingen sie in eines der Kabuki-Theater, das sie als typisch japanisch ansahen und zu dem sie leichter Zugang fanden<sup>261</sup>. Ohne diesen Zustand zu bemängeln, zementierte die Regierung ihn durch die Zahlung von Stipendien und anderweitige Unterstützung. Bühnen wurden errichtet, Vorstellungen organisiert, der Haushaltsminister hatte das Nōgaku mit der Öffnung des Nōgakkai für zahlungswillige Mitglieder der Mittel- und Unterschicht einem breiteren Publikum zugänglich gemacht, das nun neugierig in dieses angeblich so japanische Theater strömte<sup>262</sup>. 1894 konnten es sich die Schulen sogar leisten, den Krieg gegen China zu unterstützen: auf einem Kenkin Nō nahmen sie über 1000 Yen für die Truppen in China ein<sup>263</sup>. Veranstaltungen wie diese waren prestigefördernd – und sie zeigen, wie finanzkräftig die Männer und Frauen hinter dem Nōgaku gewesen sind.

Matsumoto Kintarō (1843–1914)<sup>264</sup> benötigte zehn Jahre, bevor er 1898 den Hōshō Kai gründen konnte. Mit den Spenden, die der Verein einnahm, errichtete er schließlich die Hōshō-Bühne in Tōkyō. Die neue Kanze-Bühne in Tōkyō hingegen hatte bereits 1891 gebaut werden können, neun Jahre vor der Gründung des Kanze Kai. 1898 folgten eine Bühne in Ōsaka und 1902 die Katayama-Bühne (Kanze-Schule) in Kyōto<sup>265</sup>. Geldbeschaffung schien für die Kanze, die größte der Schulen, kein Problem zu sein. Für die Hōshō hingegen reichten die Einkünfte für die Errichtung einer weiteren Bühne nicht vor 1913. Gänzlich anders organisiert war beispielsweise die

<sup>259</sup> Vgl. RATH 2004 223.

<sup>260</sup> Vgl. *ibid.* 221.

<sup>261</sup> Vgl. TSCHUDIN 2001 44–45.

<sup>262</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 108. GEILHORN 2011 46 weist darauf hin, dass Frauen zwar den Vereinen beitreten konnten, nach 1896 jedoch Bühnen und Kulissen nicht mehr betreten durften, s. 6.2.2 165–167 (mehr zu Frauen im Sarugaku allgem. 6.2).

<sup>263</sup> Mehr zu dem Chinesisch-Japanischen Krieg 1894/1895 bei GORDON 2003 116–118, ebenso JANSEN 2000 230–236, SIMS 2001 76–77, ZÖLLNER 2006 271–277.

<sup>264</sup> Matsumoto war ein Shite der Hōshō-Schule, der 1890 wieder damit begonnen hatte, regelmäßig zu spielen. Mehr schreibt FURUKAWA 1956 102–103.

<sup>265</sup> Die Katayama-Familie gehört zu der Kanze-Schule.

kleine Kita-Schule, deren neuer Bühnenbau 1892 zeitgleich mit der Gründung des Kita Kai durch Iida Tatsumi umgesetzt wurde. Für die Förderung der Nō-Musik schließlich gründete der 1902 nach Tōkyō gekommene Ikenouchi Nobuyoshi (1858–1934) den Nō-Club, dessen Ziel darin bestand, mit nächtlichen Vorführungen genug Geld zu sammeln, um die Ausbildung von Hayashikata finanzieren zu können. Nur zehn Jahre später wurde an der Musikschule von Tōkyō eine Abteilung für Nō-Musik eingerichtet<sup>266</sup>. Bis zu der Fusion des Nōgakkai und des 1921 gegründeten Nōgaku Kyōkai 1938 setzte sich also eine privat von Kennern und Mäzenen finanzierte und getragene Organisation gegen eine behördlich dominierte durch. Zwar blieben auch Beamte und Mitarbeiter der Ministerien unter den Trägern des Nōgaku, aber das Publikum, das sich der Förderung „seiner“ Kunst verschrieben hatte, setzte sich nicht nur aus ihnen, sondern hauptsächlich aus Vertretern der Wirtschaft zusammen. Zunächst hatten sich die Iemoto übrigens gegen die Einrichtung der Nōgakusha und der Fördervereine gewehrt, weil sie befürchtet hatten, dass die Schulen an Selbständigkeit verlieren würden – und sie damit ihre Stellung<sup>267</sup>.

<sup>268</sup>Das Nōgaku hatte in der Meiji-Elite und den Angehörigen der Oberschicht dieser Zeit „sein“ Publikum gefunden – Personen, denen es einige Jahrzehnte später in die Katastrophe des Asiatisch-Pazifischen Kriegen folgen und mit denen es beinahe untergehen würde. Dessen Hochachtung für diese Form traditionellen Theaters beruhte auf der Annahme, Nōgaku sei eine rituelle Bühnenform mit einer über Jahrhunderte zurückreichenden Tradition und Geschichte, was sich bei der Werbung neuer Zuschauer aus dem Rest Bevölkerung jedoch als hinderlich erwies. Denn der hohe Grad an Stilisierung, der durch den Anspruch des neuen, das Nōgaku finanzierenden Publikums bestand, ließ die Nichtangehörigen der kulturellen Elite kaum einen Zugang zu den Stücken finden. Sie blieben bei Kabuki, einem Theater, das sie kannten und dessen Star-Schauspieler und -Familien sie zu lieben gelernt hatten<sup>269</sup>. Bei der Regulierung des Theaterbesuchs durch die Nōgakusha und ihre Nachfolgegesellschaften, deren Mitglieder vornehmlich aus der Oberschicht stammten, wurde zudem durch die Annäherung an westliche Gepflogenheiten mit bestehenden (und beliebten) Bräuchen gebrochen: keine Gespräche durften mehr geführt, keine Getränke, kein Essen zu sich genommen werden, der Zuschauerraum wurde abgedunkelt<sup>270</sup>. Für die das Kabuki-Theater schätzenden Bürger der Mittel- und Unterschicht, für die der Besuch des Theaters vor allem ein gesellschaftliches Ereignis wie der einer Kneipe war und die Zuschauer-

<sup>266</sup> Vgl. KOMIYA 1956 19–20.

<sup>267</sup> Vgl. ARNOTT 1969 125. Überblick: 1881–1890 Nōgakusha, 1890–1896 Nōgakudō, 1896–1921 Nōgakukai (Nōgakkai). Generell zu der Gründung der Schulvereine schreiben BARTH 1972 95 und KAGAYA Shinko: *The First Umewaka Minoru and Performances for Guests from Overseas*, in: NOAG 177–178 (2005), 225–236, Fn. 231, 232.

<sup>268</sup> Sämtliche Informationen in diesem Absatz stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, aus RATH 2004 224–225.

<sup>269</sup> Shingeki und Shinpageki waren in der Anfangszeit, den 1870er bis 1890er Jahren, in denen sich noch kein neues Publikum für das Nōgaku etabliert hatte, noch keine Alternativen. Shinpageki erwies sich jedoch späterhin während des Chinesisch-Japanischen Krieges 1894–1895, aus dem es geboren wurde, als sehr viel zugänglicher als das Nōgaku, nicht zuletzt, weil es auf dem Kabuki aufbaute und dieses mit Elementen des westlichen Theaters verschmolz, vgl. v. a. ORTOLANI 1995 233–241.

<sup>270</sup> Vgl. RAZ 1983 218.

boxen<sup>271</sup> ein Ort, an dem sie sich mit Freunden und anderen Kennern trafen, miteinander sprachen und aßen, schien dies nur schwer vorstellbar – und sie lehnten es ab. Darüber hinaus galten gemäß der Vorgabe der Nōgakusha nach der Errichtung der Shiba-Bühne rigide Kleidervorschriften (Montsuki Hakama oder Prince Alberts). Verhalten und Aussehen der Besucher sollten einem angenommen rituellen Charakter des Ereignisses angemessen sein, umso mehr, wenn es sich um eine Vorstellung in Gegenwart hoher Würdenträger oder des Kaisers handelte. Allerdings blieb es nach wie vor schwierig, Zuschauer zu einem Verhalten zu zwingen, das sie nicht gewohnt waren – und das nicht nur im Falle der Niedriggestellten. Die Veranstalter bemühten sich daher darum, Essenspausen und -plätze einzurichten, um das Theater ihren Vorstellungen gemäß zu gestalten. 1910 erbat der Nōgakkai sich sogar die Unterstützung der Polizei von Tōkyō, um die Ruhe während der Vorstellung zu gewährleisten. Deren Mitarbeiter nahmen Namen und Beruf der Theaterbesucher auf, um später Unruhestifter identifizieren zu können. Nachdem diese Maßnahmen zu der Durchsetzung der Verhaltensregeln und -vorschriften jedoch keinen Erfolg zeigten, blieb nur die Konsequenz, zu bedeutenden Ereignissen wie der Feier zu Ehren der Thronbesteigung Kaiser Yoshihitos 1915 nur mit dem Nōgaku vertraute Würdenträger aus Militär, Aristokratie und Politik einzuladen. An dieser Veranstaltung nahmen darüber hinaus sämtliche der Nō-Shite-Schulen teil. Aufgrund der mit der Einführung westlicher Sitten verbundenen Schwierigkeiten beseitigten die pragmatischen Betreiber der Kabuki-Theater übrigens nach einer Weile sämtliche Restriktionen wieder, beleuchteten den Zuschauer-raum mit elektrischem Licht und gestatteten das Essen, Trinken, das Führen von Gesprächen und auch das Rauchen<sup>272</sup>. Sie konnten sich in der Folge über die Treue ihres Publikums nicht beklagen – und ihr in den Augen der Meiji-Elite schlechtes Benehmen ließ sich von den Betreibern der Theater und den Führern der Truppen in Anbetracht des Erfolgs, den das Kabuki bis 1945 vorweisen konnte, aushalten.

Bereits im Mai 1892 hatten Wissenschaftler und Liebhaber mit der Publikation von Schriftwerk zu Nōgaku begonnen. Es umfasste Artikel, Kommentare, Kritiken und auch Monographien rund um das Thema. Im Juli 1902 erschien dann mit „Nōgaku“ das erste Periodikum, herausgegeben von demselben Ikenouchi Nobuyoshi, der sich schon um die Nō-Musik bemühte (Kapitel 7). Nur sieben Jahre später wurden Zeami bis dato bekannte Schriften unter dem Titel „Zeami Jūrokubushū“ veröffentlicht<sup>273</sup>.

Der 1921 (neu)gegründete Nōgaku Kyōkai hatte vordergründig die Wahrung der Tradition und der „auf alten Sitten beruhenden Ordnung“<sup>274</sup> zum Ziel. Er war jedoch vor allem dazu gedacht, die Rechte der Iemoto zu wahren, die durch die Abspaltung der Umewaka- von der Kanze-Schule in Frage gestellt zu sein schienen. Zugleich bestand mit dem Nōgaku Kyōkai von 1921 der erste Nō-Spielerverband, der nur professionelle Shitekata, Wakikata, Hayashikata und Kyōgenkata

<sup>271</sup> Der Zuschauerbereich im Kabuki wird von niedrigen Wänden in Boxen unterteilt, in denen sich die Zuschauer um einen Tisch herum am Boden oder auf Kissen sitzend unterhalten und gemeinsam essen können.

<sup>272</sup> Vgl. RAZ 1983 221.

<sup>273</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 112–113. Zu Beginn der allgemeinen Nō-Forschung nach der Jahrhundertwende BARTH 1972 96.

<sup>274</sup> GEILHORN 2011 46. Bei ihr findet sich auch eine Übersetzung des Gründungstextes.

als Mitglieder zuließ. Erstmals in der Geschichte von Nō/Kyōgen organisierte sich damit ein Teil der Spieler außerhalb der Schulen und schuf so die Vorform eines von diesen mehr oder weniger unabhängigen Berufsstands (Mitgliedschaft im Verein bleibt bis heute von der Mitgliedschaft in einer Schule abhängig). Mitglieder durften nur männliche Spieler im Alter von jüngstens 18 Jahren sein. Sie erklärten sich, wie schon in der Edo-Zeit, damit einverstanden, nicht mehr offiziell mit Nicht-Mitgliedern aufzutreten. Genau genommen wurde die Machtbasis der Iemoto durch die Gründung des Nōgaku Kyōkai also sogar noch gestärkt. 1938 schlossen Nōgaku Kyōkai und Nōgakkai sich zu dem Nōgakudō<sup>275</sup> zusammen, aus dem nach dem Pazifischen Krieg der Nihon Nōgakukai und der heutige Nōgaku Kyōkai hervorgingen. Die rebellischen Umewaka blieben übrigens ausgeschlossen und waren damit (praktisch) keine professionellen Spieler mehr<sup>276</sup>. Der Streit wurde erst 1954 mit dem Zerschlagen des Umewaka-Siegelstocks symbolisch beigelegt<sup>277</sup>.

### Ergebnis

Zwischen der Restauration kaiserlicher Macht 1868 und dem Tod Kaiser Mutsuhitos 1912 wandelte sich die Zusammensetzung des Publikums von Sarugaku/Kyōgen erheblich. Besonders auffallend erscheint die Bereitschaft einiger Zuschauer aus der von wirtschaftlich einflussreichen Bürgern, ehemaligen Chōnin, getragenen Oberschicht, sich für „ihre“ Kunst einzusetzen. Die von den Oberhäuptern der Schulen gehegte Sorge, Teile ihrer Privilegien und damit Macht zu verlieren, erwies sich jedoch als unbegründet. Ganz im Gegenteil, anders als von der Regierung und einem allgemeinen Förderverein beabsichtigt, biederten sie sich diesen selbst an und setzten sich somit deren Beeinflussung aus. Künstlerisch griff von Seiten des das Nōgaku finanzierenden Haushaltsministeriums zunächst niemand in ihre Freiheit ein, eine Forderung bestand lediglich hinsichtlich der Bewahrung und Pflege der Tradition, der die Schulen mit den Nōgaku Kiyaku bereitwillig nachkamen. Die Oberhäupter beseitigten dabei auch angebliche Missstände aus der Edo-Zeit und als falsch wahrgenommene Einflüsse der japanischen Moderne, die dem Charakter eines Rituals widersprachen, beispielsweise die Anwesenheit von Frauen auf der Bühne. Diese durften fortan kein Nō/Kyōgen mehr professionell spielen. Ob die Ersteller der Nōgaku Kiyaku sich ihrer Fälschung von Traditionen bewusst waren oder nicht, ist heute nicht mehr nachzuvollziehen. Wie in anderen in dieser Studie geschilderten Fällen vermute ich jedoch, dass sie in der Annahme handelten, Fehler in der Überlieferung zu korrigieren. Zeitweise waren die Traditionslinien im 19. Jahrhundert unterbrochen worden, manches Wissen für immer verloren, die Stellung der Oberhäupter insgesamt schien nach der Restauration geschwächt und bedurfte der Festigung. Das Engagement der Schulen für die Sache von Kaiser und Regierung sowie das Streben nach deren Schirm ergibt in der Konsequenz Sinn. Nicht nur stellte die Hinwendung an die Mächtigen ein bereits aus der Edo-Zeit bekanntes Finanzierungsmodell dar, mit der Eingliederung in die Führungsschicht und der Aneignung von deren Werten und Weltansicht sicherten die Schulen mit den Oberhäuptern an der Spitze sich deren Treue. Sie und ihre

<sup>275</sup> Zunächst noch als Nōgakkai.

<sup>276</sup> Vgl. *ibid.* 46–48.

<sup>277</sup> SCHNEIDER 1983 48–65 beschreibt den Streit zwischen Umewaka und Kanze in einer Chronologie der Ereignisse.



Familien, Freunde und Bekannte besuchten den Unterricht und spendeten den Schulvereinen dringend für die Errichtung neuer Bühnen benötigte Gelder. Und die Gegenleistung bestand in der Bewahrung der Tradition, als deren Garanten sich die Oberhäupter der Schulen spätestens seit Ende des 18. Jahrhunderts ohnehin verstanden hatten, angereichert durch die Vorstellungen der national ausgerichteten Führungsschicht. Technologien aus dem Ausland wie die Telegrafie und die Eisenbahn ermöglichten es außerdem, den Führungsanspruch innerhalb der Schulen insel- und bald reichsweit durchzusetzen. Die Forderung nach absolutem Gehorsam gegenüber dem Oberhaupt blieb nicht länger theoretisch. Genau genommen haben die Bemühungen des Publikums, vertreten durch die Mitglieder der Schul- und Fördervereine, daher unmittelbar zu einer Stärkung der Schuloberhäupter und der Festigung überholter Organisationsstrukturen in Nō und Kyōgen beigetragen. Die Folgen seiner Forderung nach der Bewahrung einer ungebrochen geglaubten Tradition unter dem Eindruck eines das Kaiserreich überrollenden, westlich geprägten Fortschritts bestanden nicht nur in der Schöpfung einer ganzen Reihe neuer Traditionen, sondern auch deren „Einfrieren“. Beide Seiten, Theater-schaffende und -besucher, ignorierten dabei jedoch, dass sich die Bühnenästhetik nach den Erwartungen des neuen Publikums ausrichtete. Denn der Anspruch der Schöpfer dieses neuen, nun Nōgaku genannten Theaters, bestand darin, dem Ausland eine zeitlose Kunst als allgemeingültiges Symbol für die japanische Kultur präsentieren zu können. Zwar blieb dieser auch nach dem Tod Iwakura Tomomis bestehen, der die Entwicklung angestoßen hatte, wurde jedoch nicht mehr mit demselben Elan verfolgt, so dass das Ergebnis um 1912 ein Hybrid aus beiden Epochen, der Zeit vor und nach 1868 war, dessen Fremdartigkeit Ausländer wie Japaner gleichermaßen zu fesseln im Stande war, ohne jedoch fest in eine zu gehören.

### 10.2.3 Die Nationaltheaterdebatte

Ausgehend von ihren Beobachtungen in Amerika und Europa auf ihrer Reise vom 23. Dezember 1871 bis zum 13. September 1873 sprachen sich einige Mitglieder der von Iwakura Tomomi geführten und nach diesem benannten Mission dafür aus, ein für die japanische Kultur repräsentatives Nationaltheater zu produzieren<sup>278</sup>. Aufgrund der Voraussetzungen wurden nur Sarugaku sowie Kabuki in Erwägung gezogen. **Kabuki** war nach wie vor bei den Bewohnern der Städte sehr beliebt. Durch die Restauration hatte es keinen Schaden genommen, auch wenn seine künstlerische Qualität bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts abgenommen hatte<sup>279</sup>. Seitens der Regierung und ihrer Berater wurde jedoch befürchtet, dass die niederen Themen, die das Kabuki behandelte, im Grunde Erotik und Gewalt in der Form fantastischer Geschichten, westliche Besucher von der Geringwertigkeit der

<sup>278</sup> Die Reise führte sie über die Vereinigten Staaten von Amerika nach England, Schottland, Frankreich, Belgien, in die Niederlande, nach Russland, Dänemark, Schweden, in das Deutsche Reich, nach Italien, Österreich und in die Schweizer Eidgenossenschaft, vgl. KAGAYA 2001 165. Ebenfalls hierzu GEILHORN 2011 69. LIU Siyuan: Paris and the Quest for a National Stage in Meiji Japan and Late-Qing China, in: ATJ 26.1 (2009), 54–77 hat die Reise genau nachvollzogen.

<sup>279</sup> Bspw. bei ORTOLANI 1995 183–186 oder RAZ 1983 192ff.

japanischen Kultur überzeugen könnten. Dennoch zogen Männer wie Premierminister Itō Hirobumi (1841–1909) und Fukuchi Ōchi (1841–1906) und Yoda Gakkai (1833–1909) von der Iwakura-Mission Kabuki dem Sarugaku als Nationaltheater vor und bemühten sich darum, es moralisch zu „reinigen“. Dahinter verbarg sich die Hoffnung, dass Kabuki als Bürgertheater mehr Menschen erreichen würde. Kabuki war ihrer Meinung nach ideal für die Bildung eines Nationalgefühls unter allen Japanern geeignet. Den Höhepunkt der Bemühungen dieser Riege einflussreicher Männer und Vertreter des Shintomi-za<sup>280</sup> unter Federführung des Dramatikers Kawatake Mokuami (1816–1893) bildete das Stück „Hyōryō Kidan Seiyō Kabuki“ („Eine ungewöhnliche Geschichte von Schiffbrüchigen: Ein westliches Kabuki“). Zwar wurde die neue Dramaturgie vom Publikum insgesamt gut aufgenommen, aber Kawatake hatten nicht nur diese geändert, sondern auch noch Gaslicht eingesetzt, neue Kulissen und Requisiten eingeführt und westliche Bestuhlung in den Theatersaal bauen lassen. Das Einsielergebnis war so schlecht, dass die Vertreter des Shintomi-za, allen voran Morita Kan'ya XII. (1846–1897) sich von dem Ziel, Kabuki in dieser Form zu modernisieren, endgültig zurückzogen<sup>281</sup>.

Beginnen hatten die Modernisierungsversuche im Kabuki mit dem von der Meiji-Regierung finanziell geförderten Umzug der Kabuki-Truppen aus dem bei westlichen Besuchern beliebten Vergnügungsviertel auf drei lizenzierte und in westlichem Stil errichtete Theatergebäude in Tōkyō. Das erste dieser Theater, in denen nicht nur Kabuki, sondern auch neu für die jeweiligen hohen Besucher geschriebene Stücke gespielt wurden, war das Shintomi-za – in dem später die Hoffnungen der Befürworter des Kabuki als Nationaltheater begraben werden würden. Es eröffnete 1878<sup>282</sup>, 1879 besuchte Ex-Präsident Ulysses S. Grant (1822–1885)<sup>283</sup> eine eigens für ihn geschriebene und produzierte Vorstellung<sup>284</sup>. Das ist insofern bemerkenswert, als sein Besuch im Shintomi-za insgesamt weniger bedeutungsvoll erscheint als der der Nō-Vorstellung bei Iwakura im selben Jahr. Maßnahmen wie der Umzug der Theatergebäude halfen jedoch nicht, das für westliche Besucher sehr viel zugänglichere und daher bei ihnen beliebtere Kabuki für diese vergessen zu machen. Auch weiterhin bestand kein Theater, das es an Beliebtheit mit ihm und seiner klassischen Form aufnehmen konnte. Am 20. April 1887 besuchte sogar Kaiser Mutsuhito eine Kabuki-Vorstellung<sup>285</sup>. Geilhorn wertet dies als Eingeständnis der Regierung, dass Kabuki eben doch ein für die japanische Kultur repräsentatives Theater sein könne, nachdem das Nōgaku in dieser Funktion weder diese, noch die

<sup>280</sup> Eines der großen Kabuki-Theater in Tōkyō.

<sup>281</sup> Vgl. LIU 2009 60–63.

<sup>282</sup> Vgl. GEILHORN 2011 79–80, TSCHUDIN 2001 44–45. Für den Interessierten finden sich bei diesem Hinweise auf weiterführende Literatur zu Shintomi-za und anderen Kabuki-Theatern dieser Zeit. Deren Errichtung erfolgte im Zug einer Umwidmung des Theaters weg von der Unterhaltung hin zu der Erziehung.

<sup>283</sup> Ulysses Simpson Grant war von 1869–1877 Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika. Zuvor hatte er den Oberbefehl über das Heer der Vereinigten Staaten im Sezessionskrieg (1861–1865) innegehabt, s. 1 14, Fn. 25. Auf seiner Asienreise besuchte er u. a. Japan und traf mit alten Bekannten zusammen, zu denen Iwakura Tomomi zählte. Dieser ließ für ihn ein Nō-Programm aufführen, was ihn zu dem Ausspruch: „So beautiful an art should be preserved“ veranlasst haben soll.

<sup>284</sup> Vgl. LIU 2009 60.

<sup>285</sup> Vgl. *ibid.* 64.

Oberschicht abschließend überzeugt hatte. Ermöglicht wurde dieser Wandel in der Akzeptanz der Führungselite letztlich durch die Gründung zahlreicher Reformgesellschaften für das Kabuki, von denen die 1886 von Suematsu Kenchō (1855–1920) gegründete Engeki Kairyōkai („Gesellschaft für Reform des [Kabuki-]Theaters“) nur die hierzulande bekannteste ist. Zu den Mitgliedern der Engeki Kairyōkai gehörten unter anderen Außenminister Inoue Kaoru (1836–1905) und Erziehungsminister Mori Arinori (1847–1889) sowie weitere Mitglieder des Kabinetts. Entsprechend zielten ihre Bemühungen darauf ab, Kabuki und generell modernes Theater westlichen Standards und den geltenden Moralvorstellungen anzupassen. Damit verbunden war eine Regelung des Verhaltens der Zuschauer während der Vorstellungen nach westlichem Vorbild, was auf den größten Widerstand stieß<sup>286</sup> – ähnlich wie nach dem Bau der Shiba-Bühne im Nōgaku.

**Sarugaku** hingegen hatte als höfisches Theater der Shōgunen bei der neuen Regierung zunächst einen schlechten Ruf. Da das Nationaltheater, das Iwakura und seine Mitstreiter anstrebten, Meiji-Japan nach außen hin repräsentieren und nach innen formen helfen sollte, lag es jedoch näher, diese Idee mit dem künstlerisch und ästhetisch anspruchsvollen, nüchternen Sarugaku und seinen kultivierten Spielern zu verwirklichen, als mit dem opulenten und anspruchslosen Kabuki, das nicht ohne Grund bei der Masse der Bevölkerung beliebter war. Interessant hieran erscheint mir insbesondere, dass die Zielsetzung der Befürworter des Kabuki als Nationaltheater, das die Nationen formen solle, und die Zielsetzung der Befürworter des Sarugaku als Nationaltheater, das die Nation repräsentieren solle, grundlegend unterschiedlich formuliert wurden. Von ihrer jeweiligen Position aus betrachtet hatten sie daher den besten Kandidaten für „ihr“ Nationaltheater gefunden, für die andere hingegen nicht. Für Iwakura und seine Mitreisenden schien die Oper in Frankreich ein Mittel gewesen zu sein, ihnen als Besuchern aus einem fernen Land die französische Kultur zu präsentieren. Japan hatte aber mit dem Sarugaku lediglich ein Theater ausgebildet, das eine ähnliche Form wie die Oper hatte und ihrer Meinung nach eine ähnliche Funktion hätte erfüllen können<sup>287</sup>. Darüber hinaus war Sarugaku als höfisches Theater besser geeignet, ein kaiserliches Japan zu repräsentieren als das bürgerliche Kabuki. In Frankreich hatte die Oper den Bürgern geholfen, nach der Niederlage gegen das Deutsche Kaiserreich zu neuer Stärke zu finden, indem es die französische Nation feierte – so der Eindruck Iwakuras und seiner Begleiter. Dieser Eindruck täuschte jedoch insgesamt, denn mit der Oper hatten sie in erster Linie republikanisches Theater gesehen. Zwar war der Theaterbau 1853 noch von Napoleon III. beschlossen worden, nach der Niederlage gegen das Kaiserreich 1871 deutete die Regierung der Dritten Republik (1871–1940) ihn jedoch zu einem ihrer Projekte um und schloss ihn 1875 in eigenem Namen ab. 1872 stand zumindest die beeindruckende Fassade eines kaiserlichen Theaterpalastes. Die Pariser Oper war allerdings bereits bei dem Besuch der japanischen Gesandten ein Symbol für die Dritte Republik, deren Geschichte in den Erinnerungen der Franzosen positiver belegt war als die jüngste schmachvolle Niederlage ihres Monarchen<sup>288</sup>. Bereits kurz nach seiner Rückkehr zeichnete Iwakura dennoch Pläne für den Bau eines Nationaltheatergebäudes, das

<sup>286</sup> Vgl. GEILHORN 2011 81, 4.1 74 (allgem. zu dem Thema Shikigaku 4.1), 5.5 (spez. 118).

<sup>287</sup> Vgl. RATH 2004 220–221.

<sup>288</sup> Vgl. LIU 2009 55–57.

die Funktion der Pariser Oper für die Japaner übernehmen sollte. Zu Lebzeiten konnte er sie jedoch nicht mehr gegen den Widerstand seiner Gegner durchsetzen<sup>289</sup>. Bis zu dem Bau eines solchen Theaters würde noch knapp ein Jahrhundert vergehen<sup>290</sup>. Iwakura und seine Begleiter wurden nicht nur in Frankreich in die Oper eingeladen, auch im Deutschen Kaiserreich und in Belgien besuchten sie Vorstellungen – aber keine beeindruckte sie so sehr wie die in Paris.

Iwakura blieb bis zu seinem Tod 1883 die treibende Kraft hinter der Einrichtung des Sarugaku und später Nōgaku als Nationaltheater. Sämtliche bekannten Maßnahmen zur Förderung des Nō gehen in den Jahren 1871 bis 1883 von ihm oder einem seiner Mitreisenden aus, mit denen er auch nach der Reise noch regelmäßig verkehrte. Von diesen ist insbesondere Kume Kunitake (1839–1891) hervorzuheben, Iwakuras Sekretär für die Geschichte nicht-japanischer Länder. Von diesem und Shigeno Yasutsugu (1827–1910) stammt der Name „Nō(gaku)“ für das bis dahin Sarugaku genannte Theater und das Kyōgen. Iwakura bemühte sich von Anfang an darum, Unterstützung von Seiten des Kaisers und der Regierungsbehörden zu erhalten. Denn ohne deren Hilfe, davon war er überzeugt, hätte Nōgaku niemals zu großer Bekanntheit gelangen können. Zu diesem Zweck veranstaltete Iwakura nach seiner Rückkehr mehrere Sarugaku/Kyōgen-Programme bei sich zu Hause, zu denen er Mitglieder des kaiserlichen Hofstaats lud, um diese mit Sarugaku und Kyōgen bekannt zu machen. Gelegentlich spielte er dabei sogar selbst<sup>291</sup>. Das Sarugaku/Kyōgen-Programm für den Kaiser und seine Mutter 1876 muss in diesem Zusammenhang gesehen werden und schuf zumindest eine Grundlage für die zukünftige Zusammenarbeit mit der Kaiserfamilie. Die Mutter des Kaisers zeigte sich begeistert, aber die finanzielle Hilfe, die sie gewährte, war gering, so dass es nötig blieb, für das Sarugaku/Kyōgen zu werben. Am 8. Juli 1879 fand die für das Nō wichtige Vorstellung vor Ex-Präsident Grant im Haus Iwakuras statt. Mittlerweile wird davon ausgegangen, dass Grant sich in der Tat für die Bewahrung des Sarugaku aussprach und Iwakuras Anliegen mit seiner Unterstützung weiteres Gewicht verlieh<sup>292</sup>. Denn am 19. Juli desselben Jahres trafen die beiden sich erneut, um darüber zu beraten, wie dabei vorzugehen sei<sup>293</sup>. Häufig wird diesem Ereignis, der Fürsprache des Ex-Präsidenten, der in Japan großes Ansehen genoss, eine große Bedeutung bei der Entscheidung für das Sarugaku/Kyōgen als Nationaltheater zugesprochen. Es bleibt jedoch in Anbetracht des Engagements Iwakuras fraglich, ob der Beitrag Grants zu der Renaissance des Sarugaku als Meiji-Nō nicht als zu groß eingeschätzt wird, zumal nicht einmal bekannt ist, weshalb genau sich der Amerikaner so ausdrücklich für den Erhalt ausgesprochen haben soll<sup>294</sup>. Andererseits verweist Kagaya zurecht darauf, dass das Nōgaku nicht zuletzt durch das Interesse westlicher Besucher überhaupt erst in das Zentrum der Aufmerksamkeit der Befürworter einer Einführung eines re-

<sup>289</sup> Vgl. GOFF 1984 445.

<sup>290</sup> Gemeint ist das Nationaltheater, das 1966 errichtet wurde, s. 5.8.

<sup>291</sup> Vgl. KAGAYA 2005 227–229, RATH 2004 221.

<sup>292</sup> Vgl. KAGAYA 2005 229–230, KEENE 1996 (1993) 233.

<sup>293</sup> Vgl. GEILHORN 2011 94–95, KAGAYA 2001 166.

<sup>294</sup> Vgl. KOMIYA 1956 17. Hierzu allgem. CHANG, Richard T.: General Grant's 1879 Visit to Japan, in: MN 24 (1969), 373–392 379, der den Besuch Grants insbes. aus politisch-historischer Sicht aufbereitet.

präsentativen Nationaltheaters gerückt wurde<sup>295</sup>. Rath führt hierzu aus, dass die Vorstellung am 8. Juli 1879 ein Experiment Iwakuras gewesen sei, um herauszufinden, wie Sarugaku/Kyōgen auf einen ausländischen Würdenträger wirken würde. Grant konnte er einschätzen, weil beide sich von früher kannten und der Ex-Präsident als Japan-Freund galt<sup>296</sup>. Ebenfalls dem Einfluss westlicher Besucher war es zu verdanken, dass das Kabuki Schwierigkeiten hatte, unter der Elite Anhänger zu finden. Die meisten Reiseberichte aus dem Frankreich des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts beispielsweise ordnen Kabuki profaner, Nōgaku jedoch religiös-mystischer Bühnenkunst zu. Sie sehen beide Theaterformen als Gegensätze und setzen sie dem Gegensatz zwischen Bürgertum und Adel gleich. Entsprechend war das Interesse demokratisch gesonnener Gelehrter und Reisender am Nōgaku eher gering<sup>297</sup>. Mit der Unterstützung des Haushaltsministeriums gelang es Iwakura und seinen Mitstreitern 1880, die Shiba-Bühne zu eröffnen und 1881 den Nōgakusha mit dem Ziel zu gründen, der Meiji-Elite das Nō näher zu bringen<sup>298</sup>. Finanziell blieb der Verein als Träger der Bühne jedoch schlecht ausgestattet, so dass es nach dem Tod seines Gründers 1883 notwendig wurde, ihn neu zu organisieren. Mittlerweile war das Nōgaku zwar in der Führungselite von Meiji-Japan bekannt, aber die Bereitschaft zu eigenem Engagement nach wie vor gering. Das Publikum bestand nur aus einer kleinen Gruppe Interessierter. Hinsichtlich der ursprünglich gehegten Hoffnung, aus dem Nōgaku ein Nationaltheater kreieren zu können, waren seine Befürworter zu diesem Zeitpunkt gescheitert. Auch nach der mehrmaligen Neuorganisation der Fördervereine und der Übernahme durch den Haushaltsminister änderte sich die Lage des Nōgaku als Theater eines zahlenmäßig eher geringen Anteils der Oberschicht des Kaiserreichs nicht mehr merklich. Immerhin gelang es, die Finanzierung durch das Engagement des Haushaltsministeriums und mehrere Fördervereine zu sichern. Diese nahmen jedoch auch Einfluss auf die künstlerische Gestaltung auf und hinter der Bühne. Spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts war das Nōgaku daher zu einem Elitentheater mit (angeblich) rituell-mystischem Hintergrund geworden, das die Bindung der Führungsriege aneinander und an den Kaiser beförderte<sup>299</sup>. Das war einer der Gründe, aus denen das Haushaltsministerium sich noch für es interessierte und seine Förderung späterhin nicht einstellte. Zu der großen Masse der Bevölkerung konnte es jedoch keine Beziehung herstellen, wenn es auch zunehmend bekannter und beliebter wurde<sup>300</sup> – das Kabuki konnte es nie erreichen.

Das Hauptproblem des Kabuki und auch des Sarugaku und der Befürworter einer dieser beiden Theaterformen für den Rang eines Nationaltheaters war, dass

---

<sup>295</sup> Vgl. KAGAYA 2001 175 sowie hierzu auch LEE 2001 98–99.

<sup>296</sup> Vgl. RATH 2004 221, aber auch CHANG 1969.

<sup>297</sup> Vgl. TSCHUDIN 2001 47–48. Gegen Vergleiche mit westlichen Theaterformen wie der Griechischen Tragödie oder der Farce sprachen sich nur Kyōgen-Spieler aus, deren Kunst der Ruch des Frivolen anhing und deren Ansehen nach der Restauration daher stark gesunken war, vgl. SCHOLZ-CIONCA 2005b 115–117, 10.2.2 394–395, 11.1.7 482–485.

<sup>298</sup> Vgl. GEILHORN 2011 95, hier in Fn. 131 Namen einiger Gründungsmitglieder; vgl. a. RATH 2004 221–222, 5.6.

<sup>299</sup> Vgl. RATH 2004 222–223.

<sup>300</sup> SCHOLZ-CIONCA/OSHIKIRI 2004 24 schreiben, 1904 sei Nōgaku noch weitestgehend unbekannt gewesen und konnte daher nicht Nationaltheater genannt werden.

sie mit der Bewahrung ihrer „Seele“ einhergehend modernisiert werden sollten<sup>301</sup>. Fortschritt und Bewahrung konnten jedoch nicht parallel zueinander und vor allem nicht in der kurzen Zeit bis zum Ende des 19. Jahrhunderts durchgeführt werden. Hierzu erschien wiederum das Ergebnis der Fragestellung von Inoue interessant. Wie bereits mehrfach behandelt, hat diese sich mit der Frage auseinander gesetzt, weshalb es im Kabuki nicht zu der Entwicklung eines Realismus wie im westlichen Theater gekommen sei und begründet dies mit der durch die Tokugawa eingeführten starren und unüberwindlich scheinenden gesellschaftlichen Stratifikation. Zwar sei das Edo-Kabuki gewissermaßen eine Modernisierungsbe-  
 wegung gewesen, das sich den romantischen Fantasien des Kansai-Kabuki (Kamigata-Klassizismus) gegenüber durchaus mittels Realismus hätte absetzen können. Naimaze und Formalismus hätten dieser Entwicklung jedoch einen Riegel vorgeschoben. Hinzu kam, dass jede Form realistischer Dramatik nicht nur die Zensoren hätte aufhorchen lassen, sondern die Bürger Edos gezwungen hätte, sich intellektuell mit ihrer gesellschaftlichen Lage auseinander zu setzen. Direkte Kritik an den Verhältnissen zu üben, sie realistisch und nicht parodistisch darzustellen wie beispielsweise im Kyōgen – oder in Kabuki-Stücken wie „Kanadehon Chūshingura“ („Die 47 Samurai“) – war jedoch weder üblich noch straffrei möglich<sup>302</sup>. Ähnliche Probleme zeigten sich übrigens nicht nur in diesem Bereich, sondern in ganz Japan. Anstatt japanische Bräuche und Gepflogenheiten aufzugeben, erschien es den meisten Politikern und Beamten genehmer, sie abzuändern oder so auszuüben, dass sie ausländischen Besuchern nicht mehr unangenehm auffielen und die japanische Kultur in ihren Augen herabsetzte<sup>303</sup>. Von Kritikern des Nōgaku wie Tsubouchi Shōyō wurde daher grundsätzlich infrage gestellt, ob es in dieser Form in Zukunft überhaupt überlebensfähig wäre<sup>304</sup>. Kabuki hingegen hatte bis in den Pazifischen Krieg keinerlei Finanzierungsprobleme<sup>305</sup>. Anders als diesen beiden Theaterformen gelang es schließlich dem Shinpageki, hervorgegangen aus dem Kabuki, in den Kriegen 1894–1895 und 1904–1905, bedeutend zu der Bildung einer japanischen Nation beizutragen. Offiziell wurde es zwar nie als Nationaltheater anerkannt und seine Lebensdauer war recht begrenzt, aber das Theater Kawakami Otojirōs erfüllte die Funktion, die diesem von den Repräsentanten der Meiji-Regierung zugedacht worden war, äußerst erfolgreich<sup>306</sup>.

#### 10.2.4 Nō und Kyōgen in Zeiten militärischer Aggression (1894 bis 1945)

Für Ost- und Südostasien markiert der Chinesisch-Japanische Krieg 1894–1895 den Beginn der japanischen militärischen Aggression auf dem asiatischen Festland. Bereits 1882 griff das Kaiserreich nach einem Angriff auf die japanische Botschaft in die Richtungskämpfe in Korea ein. 1885 konnte sich China im Vertrag von Incheon noch die Vorherrschaft auf der Halbinsel sichern, militärische Begegnungen hielten

<sup>301</sup> Vgl. KAGAYA 2001 165: „... trying to become modern but at the same time hoping to retain a Japanese identity“.

<sup>302</sup> Vgl. INOUE 2006 12–14.

<sup>303</sup> Vgl. KAN 2009 31.

<sup>304</sup> Vgl. GEILHORN 2011 96–97.

<sup>305</sup> Hierzu schreibt u. a. BRANDON 2008b ausführlich.

<sup>306</sup> Vgl. LIU 2009 64–74.

sich in Grenzen und der Einmarsch erfolgte in gewisser Weise einem Angriff auf die japanische Souveränität. Daher beginnt die Zeit militärischer Aggression meiner Meinung nach nicht vor 1894, als das Kaiserreich mit dem erklärten Ziel angriff, den Einfluss Chinas und Russlands in Korea zurückzudrängen und selbst zu der dominierenden Macht zu werden. Ab diesem Zeitpunkt waren jene drei Länder, China, Korea und Russland Hauptleidtragende einer aggressiven japanischen Expansionspolitik, die in den 1930er und 1940er Jahren südostasiatische Länder und deren Kolonialmächte, schließlich die Vereinigten Staaten von Amerika miteinbezog und bis an das Ende des Asiatisch-Pazifischen Krieges und die Niederlage Japans andauerte. Diese Kriege dienten der Festigung der eigenen Position im ostasiatischen Mächtespiel und gegenüber den Mächten der Alten und Neuen Welt. An dieser Stelle möchte ich außerdem an die japanischen Siedler, deren Emigration als „friedliche Expansion“<sup>307</sup> bezeichnet wird, erinnern. Entlang der Küste und in den Handelszentren Chinas und Koreas bildeten sich nach der Öffnung, insbesondere ab den 1880er Jahren, größere japanische Siedlungen, deren Schutz sich das Kaiserreich ebenfalls annahm und mitunter als Grund vorschob, um in besagten Ländern in interne Konflikte wie den Boxeraufstand eingreifen zu können. Hieraus entwickelte sich der Russisch-Japanische Krieg, den ich nachfolgend behandle<sup>308</sup>. Von den Groß- und Kolonialmächten der Alten und Neuen Welt wurde von Seiten der japanischen Regierung die Aufhebung der in den Anfangsjahren der Öffnung aufgezwungenen Ungleichen Verträgen gefordert und schließlich auch erreicht, nachdem diese im rasant wirtschaftlich und militärisch aufsteigenden Japan zunehmend einen zivilisatorisch zumindest annähernd ebenbürtiger Partner erkannten<sup>309</sup>. Diese neu gewonnene Anerkennung verdankte das Kaiserreich nicht zuletzt den militärischen Erfolgen oder als Erfolge gedeuteten und propagierten Missionen der japanischen Marine im Russisch-Japanischen Krieg 1904–1905. Zwar verlief der Konflikt für Japan insgesamt nur wenig erfolgreich<sup>310</sup>, die Außenwirkung des Friedensvertrags mit dem Zaren jedoch war überwältigend. Mit einem Mal nahmen die restlichen Großmächte das Kaiserreich als mehr als nur einen weiteren Absatzmarkt für seine Produkte und Quelle billiger Rohstoffe wahr. Die technologische und zivilisatorische Entwicklung der ver-

---

<sup>307</sup> ZÖLLNER 2006 288.

<sup>308</sup> Hierzu *ibid.* 285–297, der sich jedoch insges. als recht japanfreundlich erweist und mit Vorsicht zu lesen ist, allgem. und meist kürzer oder nur am Rande behandeln a. GORDON 2003 120–121, JANSEN 2000 436–445, SIMS 2000 86–92 den Russisch-Japanischen Krieg, bisweilen bis zu dessen Nachwirkungen 1910.

<sup>309</sup> Diese Folge ist langfristig zu sehen. Unmittelbar nach dem Krieg und während des Krieges war die Stimmung in amerikanischen und europäischen Zeitungen tendenziell japanfeindlich, nachdem bekannt geworden war, dass die Truppen die Zivilbevölkerung nicht schonten, vgl. ZÖLLNER 2006 293–297.

<sup>310</sup> Der von den Amerikanern vermittelte **Friedensvertrag von Portsmouth** wurde von der japanischen Öffentlichkeit abgelehnt. Nach den Entbehrungen des Krieges hatte die militärische Führung sogar auf Reparationszahlungen verzichtet, weil sie sich eine Fortführung der Kampfhandlungen nicht mehr leisten konnte. Über Tōkyō musste in der Folge sogar der Notstand verhängt werden, nachdem Protestanten sich nicht beruhigen ließen, vgl. *ibid.* 298–299. Zu der Euphorisierung der japanischen Bevölkerung insbes. zu Beginn des Krieges durch das Theater (v. a. Kabuki und Shinpageki) schreiben SCHOLZ-CIONCA/OSHIKIRI 2004 23 oder ORTOLANI 1995 233–246.

gangenen Jahrzehnte wurde gewürdigt und der Respekt der einst als Kolonisatoren gefürchteten westlichen Länder schlug sich in der Behandlung Japans als Neuzugang in ihrer Liga der Großmächte nieder. Doch das Ansehen Japans wuchs nicht nur im Westen, auch in Ost- und Südostasien wurde den Siegern zugejubelt. Das Kaiserreich galt als Vorbild und Beispiel dafür, dass asiatische Völker Europäern und Amerikanern nicht per se unterlegen waren, sondern diese überflügeln konnten.

Nach 1905 wurde der durch den Imperialismus beschworene Gegensatz zwischen europäischen und amerikanischen „Herren“ und ostasiatischen „Dienern“ besonders deutlich. Zahlreiche junge Menschen aus ganz Ost- und Südostasien kamen nach Japan, um im Zuge antikolonialistischer Bewegungen in der Heimat dort zu studieren. Ihre Hoffnungen auf die Solidarität der Japaner wurden jedoch enttäuscht. Denn bald zeigte sich, dass das Kaiserreich sich in die Reihe der Kolonialmächte einzureihen und eine Führungsrolle im ostasiatischen Raum einzunehmen gedachte, nicht als Befreier Asiens im Sinne der von den Europäern unterworfenen oder ausgenutzten Länder zu fungieren. Bereits mit der Niederlage des Zarenreichs war Korea in zähem Ringen mit den dort aktiven anderen Großmächten zu einem japanischen Protektorat erklärt worden, 1910 wurde es als japanische Kolonie Chōsen dem Kaiserreich angegliedert. Das harte Regime und die Unterdrückung der Einheimischen brachte den Besatzern bald harsche Kritik ein, nicht einmal zehn Jahre nach der Angliederung an Japan brachen erste offene Unruhen in Korea und in China aus, deren brutale Niederschlagung beispielhaft für die folgenden Jahre werden sollte<sup>311</sup>.

Hintergrund für das Handeln japanischer Politiker bildete dabei zunächst der Grundgedanke des Panasiatismus, jedoch ergänzt durch die Absicht, für das Kaiserreich die Rolle des Hegemon in einem machtpolitisch noch zu schaffenden Raum Ostasien zu beanspruchen. Historisch ist die Politik der Jahre 1910 bis 1929 trotz recht eindeutiger ideologischer Unterfütterung durch Kita Ikki (1883–1937)<sup>312</sup> sowie nationalistische und ultranationalistische Parteien und Gruppierungen nicht als grundlegend pro- oder anti-imperialistisch einzuordnen, sondern bewegt sich sowohl in die eine wie auch in die andere Richtung. Das liegt daran, dass in der militärischen Führung, deren Einfluss auf die japanische Innen- und Außenpolitik dank ihrer Erfolge beständig zunahm, sowohl Vertreter der einen wie der anderen Richtung agierten<sup>313</sup>. Erst mit dem fehlgeschlagenen Putsch von 1936 gewann die Kōdō-ha gegenüber der gemäßigten Tōsei-ha<sup>314</sup> ein Übergewicht und das Kaiser-

<sup>311</sup> Vgl. GORDON 2003 177–178.

<sup>312</sup> Kita erklärt in zwei Schriften (1906 „The Theory of Japan’s National Polity and Pure Socialism“ und 1923 „An Outline Plan for the Reorganization of Japan“) die Grundlagen der japanischen Politik der 1930er und 1940er Jahre. Seine auf dem Kokutai basierende Staatstheorie führte ihn zu der Annahme, dass Japan in einem panasiatischen Staatenverband aufgrund seines Fortschritts und seiner besonderen Veranlagung nur die Führungsrolle zukommen könne. Kita plante einen Staatsstreich mit dem Ziel, das Parlament mit nicht korrupten Politikern zu besetzen und Schlüsselunternehmen der Wirtschaft der Kontrolle des Staates zu unterstellen. Durch die gesteuerte Verteilung des Reichtums und der Produktion sah er Japan in der Lage, Asien von den westlichen Großmächten zu befreien. Hierzu auch ausführlich SIMS 2000 182ff., insbes. 192–195, kürzer bei GORDON 2003 167 (nur zu Kita Ikki).

<sup>313</sup> Vgl. GORDON 2003 179–180.

<sup>314</sup> Kōdō-ha und Tōsei-ha waren zwei kaisertreue Faktionen innerhalb der japanischen Armee der 1930er Jahre. Während die Kōdō-ha eine militärisch-nationalistische Partei



reich begann seinen langen Feldzug mit dem Ziel der Errichtung einer Großostasiatischen Wohlstandssphäre<sup>315</sup>. Die ideologische Spaltung setzte sich bis in die unteren Schichten fort, so dass sich auch Organisationen wie Gewerkschaften oder Arbeitgeberverbände sowohl für die japanische Hegemonie mit Koloniebildung als auch gegen den Kolonialismus und lediglich für die Befreiung von westlichem Einfluss aussprachen. Zumindest blieb die Rhetorik grundsätzlich gegen Europäer und Amerikaner sowie deren Einflussnahme in Ostasien, insbesondere den benachbarten Ländern gerichtet. Häufig dominierte die Ansicht, ohne japanische Führung könne der Rest Ostasiens nicht zum Westen aufschließen<sup>316</sup>. Allgemein gesprochen geriet der Ton jedoch zunehmend nationalistischer und faschistischer, auch wenn nicht mit letzter Sicherheit geklärt ist, ob der japanische Staat dieser Zeit faschistisch genannt werden kann oder nicht<sup>317</sup>.

Für das traditionelle Theater bedeutete der stärker werdende Nationalismus in den 1930er Jahren zunächst einmal Gutes: als genuin japanische Unterhaltungskunst interessierten sich die Träger und Förderer des Nationalismus für sie – und sei es nur aus antiquarischer Neugier. Sie stellten einen Großteil des Publikums, gingen bei den Meistern in die Lehre und schrieben neue Stücke, zeigten sich gelehrt, Männer wie Frauen. Das war gut, weil sie in der Regel der Oberschicht angehörten, wohlhabend waren und den von ihnen verehrten Lehrern Geld und Geschenke gaben, auch über ihre Dienste hinaus. Sie luden Freunde zu Vorstellungen ein und brachten sie dazu, ebenfalls Unterricht zu nehmen, was dem Nōgaku mehr und mehr Zuschauer und Schüler bescherte. Schlecht wirkte sich jedoch die schleichende Vereinnahmung für propagandistische Zwecke aus – mitunter gefördert durch die Oberhäupter der Schulen, deren Macht auf denselben quasi-familiären Bindungen fußte wie der Gehorsam gegenüber dem Kaiser. Sie äußerte sich noch vor der Einrichtung einer Zensurbehörde durch freiwillige Zensur, später auch der durch die Taisei-yokusan-kai, eine Fraktion der 1940 gegründeten und im Sinne der Militärregierung handelnden Einheitspartei<sup>318</sup>.

---

im japanischen Parlament stellte, gründete sich die spöttisch Tōsei-ha genannte Faktion als Gegenbewegung zu Heeresminister Araki Sadao (1877–1966, Minister 1931–1934), der in Japan die Schaffung eines autoritären Regimes auf der Grundlage von Terror und militärischer Gewalt anstrebte. Die Aggression richtete sich nicht gegen die japanische Bevölkerung, sondern gegen dessen Nachbarn, allen voran China und Korea. Entgegen der Kōdō-ha beabsichtigte die Tōsei-ha, Japan auf der Basis der Verfassung zu mobilisieren und in den Krieg gegen das asiatische Festland zu führen. Sie können also gewissermaßen als konservative Militaristen betrachtet werden – im Gegensatz zu den terroristischen und betrügerischen Akten, mit denen die Kōdō-ha letztlich ähnliche Ziele zu erreichen gedachte. Keine der beiden Faktionen hatte den Krieg verhindern oder abbrechen wollen, die Kriegsverbrehen der japanischen Armee und ihre überfallartigen Manöver auf chinesischem Boden, den sie ohne Kriegserklärung betreten hatten, sind jedoch mehr der Kōdō-ha-Fraktion zuzuschreiben. Nachzulesen bei SIMS 2000 192ff., ansonsten s. nachfolgende Fn. 315.

<sup>315</sup> Vgl. hierzu auch SMETHURST/SMETHURST 2008 33 über das Erstarken des Nationalismus in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts infolge der neu geschaffenen Möglichkeiten, von einem Volk und einer Sprache sprechen zu können.

<sup>316</sup> Vgl. GORDON 2003 180.

<sup>317</sup> Hierzu schreibt bspw. ZÖLLNER 2006 374–376.

<sup>318</sup> Dass der Druck von Seiten der Nationalisten beständig anstieg und „freiwillige“ Zensur nicht immer so freiwillig war, wie der Begriff es suggeriert, findet sich näher bei SMET-

Freiwillige Zensur führte nicht nur im militaristischen Japan zu Problemen. Durch das Streichen auch nicht fragwürdiger Inhalt geriet das Repertoire unnötig eng und radikal<sup>319</sup>. Grundsätzlich schwierig für das Nōgaku erwies sich später jedoch seine enge Beziehung zu den Kriegstreibern der 1930er und 1940er Jahre. Anders als das Shingeki finden sich im Nōgaku keine Strömungen gegen den Krieg, die Schulen standen von Anfang an hinter der sie fördernden Regierung und dem Militär – wie der Großteil der wohlhabenden Bevölkerung. Manche regimekritische Shingeki-Truppe hingegen wurde im Dezember 1941 zwangsaufgelöst und ihre Mitglieder verhaftet, anderen „nur“ empfohlen sich aufzulösen<sup>320</sup>. Es wäre jedoch falsch, hiervon ausgehend darauf zu schließen, das Shingeki dieser Zeit sei generell mehr oder weniger linksgerichtet gewesen. Kan führt aus, dass es gerade das Shingeki gewesen sei, das die Propaganda der Kriegsjahre mittrug. Während linke Truppen am Spielen gehindert wurden, änderten andere ihre Programme entsprechend der politischen Vorgaben um und lebten und wirkten mit dieser Praxis nicht schlecht. Shingeki präsentierte sich zu diesem Zeitpunkt nicht als homogenes Theater, sondern hatte sich in zwei Richtungen gespalten: eine, um Osanai Kaoru (1881–1927) und das Tsukiji Shōgekijō herum führte ausschließlich westliche Stücke in japanischer Übersetzung auf, eine andere moderne japanischsprachige Dramen junger Autoren<sup>321</sup>. Beide Richtungen hatten Gruppen hervorgebracht, deren Blick nach Moskau gerichtet war und die sich durch den 1932 vom Sowjetischen Schriftstellerverband getroffenen Beschluss, nur noch sozialistischen Realismus aufzuführen – gegen den sich die Künstler bereits ausgesprochen hatten, um nicht mit dem Militär aneinander zu geraten – in das politische Abseits manövriert hatten. Für das avantgardistische und experimentelle linke Theater im Kaiserreich schien damit das Ende gekommen. Dennoch überdauerte es, bis 1940 sämtliche ideologische Führungspersönlichkeiten verhaftet und ihnen nahe stehende Ensembles aufgelöst wurden<sup>322</sup>. Erstaunlicherweise bevorzugten die amerikanischen Besatzer nach Kriegsende dennoch Shingeki vor Bunraku, Kabuki, Kyōgen und Nō, denn diese hatten das Regime mehr oder weniger stark gestützt<sup>323</sup>. Ein Künstler konnte in Zeiten des Krieges schlecht neutral bleiben – und sich dabei der falschen Seite verschreiben.

Zwischen 1931 und 1945, sogar bis zuletzt, noch einen Tag vor der Kapitulation, wurden so genannte Senryoku Nō gespielt, Kriegs-Nō<sup>324</sup>. Sie thematisierten (angebliche) japanische Tugenden wie den Durchhaltewillen angesichts großer Entbehrungen. Wie an anderer Stelle bereits erklärt, können Yōkyoku aber unterschiedlich gedeutet werden, so dass das Repertoire kaum umgestellt wurde, um den Erfordernissen einer Kriegsgesellschaft zu genügen – zumal es sich bei jedem der Stücke um Zeugnisse des kulturellen Umfeldes der Samurai handelte, deren Werte und Weltanschauung angeblich jeden Japaner, insbe-

---

HURST/SMETHURST 2008 33. Besonders problematisch war die Darstellung der Mitglieder der kaiserlichen Familie auf der Bühne. Diese wurde schließlich ganz verboten.

<sup>319</sup> Vgl. HOSAKA 2005b 208–209.

<sup>320</sup> Vgl. *ibid.* 207, KAN 2009 38.

<sup>321</sup> Vgl. KAN 2009 35–39.

<sup>322</sup> Mehr zu dem Shingeki dieser Tage findet sich bspw. bei ORTOLANI 1995 243ff.

<sup>323</sup> Vgl. BRANDON 2008a und DERS. 2008b

<sup>324</sup> Vgl. KOBAYASHI/KAGAYA 2007 148.

sondere den Kämpfer für das Vaterland, auszeichneten. Anders als in den Kriegen der Meiji-Zeit, unternahmen Nōgaku-Künstler nicht mehr für die Kriegsunterstützung als zu diesen Gelegenheiten. Umewaka Minoru I. hatte schließlich noch auf Betreiben Takami Hoemis Spenden für die japanischen Soldaten im Chinesisch-Japanischen Krieg gesammelt<sup>325</sup>, Kanze Kiyokado war den Bürokraten und Soldaten nach Korea nachgereist, um die kulturelle Suprematie Japans auf der Bühne zu demonstrieren. Zwar inszenierten Künstler auch zwischen 1931 und 1945 im Sinne des Regimes, sie reagierten empfindlich auf Ehrverletzungen des Kaiserhauses und schickten ihre Kinder in den Krieg, aber sie engagierten sich nicht im selben Maße wie Minoru I. oder Kiyokado für die Sache des Militärs. Stattdessen hielten sie die Moral in Japan aufrecht oder stärkten den Kampfeswillen. Die Themen ihrer Stücke behandelten die Loyalität zu Kaiser und Heimat sowie die Überlegenheit des japanischen Volkes<sup>326</sup>.

Möglicherweise liegt diese geringe Begeisterung für den Krieg darin begründet, dass die Bindung der Schulen an die Kriegstreiber um die Jahrhundertwende enger war als in der Zeit der Militärdiktatur. Minoru I. pflegte nicht nur eine gute persönliche Beziehung zu Kaiser Mutsuhito, sondern auch zu einigen Fürsten, deren Drang, ihren Gedanken und Gefühlen auf der Bühne Ausdruck zu verleihen, er gerne seine Unterstützung gewährte. Hingegen scheint das Verhältnis des Militärs zu Nōgaku späterhin komplizierter, achtsamer gewesen zu sein. Zum einen hatte das Shingeki gegenüber Nōgaku und Kabuki an Bedeutung gewonnen, zum anderen die technologische Entwicklung mit Film und Radio sowie Zeitungen mit landesweit hoher Auflage andere Möglichkeiten für die Verbreitung politischer Propaganda bereitgestellt. Dieser Entwicklung folgend war die Bedeutung des traditionellen Theaters zurückgegangen. Neutral blieb es jedoch nicht. Kagaya kommt am Ende ihres Aufsatzes zu der Frage, wie sich das Nō in den Kriegen

---

<sup>325</sup> Benefizveranstaltungen mit diesem Zweck werden Kenkin Nō genannt. Es fand am 3., 4. und 11. November 1894 statt und wurde von allen namhaften Schauspielern dieser Tage besucht (131). Nur das Haupt der Kongō-Schule, Kongō Ukyō (1872–1936) spielte aufgrund zu geringer Bühnenerfahrung nicht, vgl. KAGAYA 2008 21–22. Für dieses Kenkin Nō hatte Kanze Kiyokado eigens „Shutsujin“ [100] verfasst, ein Stück, das er nur noch einmal spielte, anlässlich der Einziehung von Umewakas Sohn während des Russisch-Japanischen Kriegs.

<sup>326</sup> Ibid. 29 bietet als Beispiele hierfür die Stücke „Takasago“ [105], „Tamura“ [106], „Hagoromo“ [33] und „Mochizuki“ [68]. SMETHURST/SMETHURST 2008 31, 37 stellen die japanische Propaganda der amerikanischen gegenüber, in der, anders als im Kaiserreich, nicht die Stärken des eigenen Volkes hervorgehoben, sondern die Gegner als degeneriert dargestellt wurden. Sie behandeln mit „Miikusabune“ [66] und „Chūrei“ [20]) zwei Senryoku Nō, deren Vorlagen sich im „Man'yōshū“ befinden, einer alten japanischen Gedichtesammlung, aus der auch das „Kimi ga Yo“ („Du bist die Sonne“), die Nationalhymne Japans, stammt. Selbige Gedichte wurden für die Rekrutierung neuer Soldaten genutzt, indem an deren Heimatliebe und Gefolgschaftstreue gegenüber dem kaiserlichen Übervater appelliert wurde. BRANDON 2008 41 merkt an, dass von der heimischen Propaganda hauptsächlich Betriebe und Unternehmen profitierten, deren Produktion sich im Vaterland befand und deren Produkte als japanische Produkte bevorzugt gekauft wurden – sowie solche, die sich auf Materialien für den Krieg spezialisiert hatten. Die schlechten Bedingungen für die (Zwangs-)Arbeiter in der Rüstungsindustrie konnten mit dem Hinweis auf die Loyalität gegenüber Kaiser und Volk als duldbar dargestellt werden. Mehr zu der Kriegspropaganda bei DOWER 2012 28–64.

1894–1895 und 1904–1905 verhalten habe, zu der oben bereits beschriebenen nüchternen Erkenntnis, dass Theaterschaffende nicht politisch neutral bleiben könnten<sup>327</sup>. Für den Asiatisch-Pazifischen Krieg 1931–1945 gilt das ebenso wie ein halbes Jahrhundert zuvor. Zumindest hat sich aus den Reihen der Schulen kein Widerstand gegen die Politik der Kriegsjahre formiert, nicht um die Jahrhundertwende, nicht im Ersten Weltkrieg und nicht im Asiatisch-Pazifischen Krieg. Militärische Führung, Kaiser und Nōgaku arrangierten sich jeweils miteinander. Nach dem Tod Kaiser Mutsuhitos war die Bindung der Schulen an das Herrscherhaus allerdings nicht mehr so eng wie zuvor<sup>328</sup>. Hauptunterstützer des Nōgaku stammten nach 1912 aus der Elite aus Wirtschaft, Politik und Militär, die Träger des Nationalismus und der japanischen Expansion. Ebenso wie sie zuvor die Politik der Shōgunen und den Aufstieg Japans in der Meiji-Zeit mitgetragen hatten, taten die Schulen es auch unter der Militärdiktatur. Eine große Rolle spielten sie jedoch nicht mehr. Eine andere Geschichte erzählt das Kabuki, das sich näher mit dem Regime eingelassen hatte und daher nach der Niederlage am Ende schien und von den Siegern verboten zu werden drohte. Brandon erklärt, Kabuki sei durch diesen Rückschlag zu einem Theater der Tradition geworden, indem Japan sich nach der Niederlage als Nation der Kultur (Bunka Kokka) inszeniert habe<sup>329</sup>.

Für das Kyōgen besitzt das oben Geschriebene aufgrund der bis in die Nachkriegszeit bei Kennern vorherrschenden Geringschätzung nur begrenzt Gültigkeit. Offenbar wirkte sich die Missgunst des Publikums bis in die Darstellung aus. Diese scheint, verglichen mit der heutigen, klamaukig gewesen zu sein und nur wenig mit der anspruchsvollen Bühnenkunst gemein zu haben, mit der Männer wie Yamamoto Tōjirō III. und Nomura Manzō VI. in den 1950er und 1960er Jahren ihre Zuschauer beeindruckten. Allerdings durchlebten die Kyōgenkata gemeinsam mit den Künstlern des Nō die Tiefen der Besatzung und das Misstrauen der Amerikaner, von denen sie zurecht als Teil des Nōgaku, des Nationalismus und Militarismus gestützt hatte, wahrgenommen wurden – ohne jedoch persönlich intensiv davon zu profitieren<sup>330</sup>.

## Ergebnis

Anfangs aufgrund persönlicher Bindungen an die politisch Handelnden noch intensiver unterstützte das Nōgaku den Kurs der japanischen Regierung bis zuletzt. Das autoritär-familiäre, auf den Kaiser ausgerichtete Herrschaftssystem wurde von den Schulen aus eigenem Interesse, aber auch aus politischer Überzeugung mitgetragen. Denn insbesondere das traditionelle Theater konnte sich dem zunehmend an Bedeutung gewinnenden Nationalismus nicht widersetzen, zumal die Träger des Nōgaku zu den Profiteuren der Entwicklungen gehörten. Umso erstaunlicher ist es, dass sich das Nōgaku nach dem Krieg so rasch erholte und schadlos halten konnte.

<sup>327</sup> Vgl. KAGAYA 2008 23, 27–29, u. a. SCHOLZ-CIONCA/OSHIKIRI 2004. Kagaya untersucht Umewaka Minorus I. politische Aktivitäten zwischen 1894 und 1905 anhand seiner Tagebücher. BARTH 1972 97 hingegen schlägt vom Engagement im Russisch-Japanischen Krieg eine Brücke zu dem Nationalismus der Folgejahrzehnte.

<sup>328</sup> Bspw. bestand keine persönliche Beziehung zwischen späteren Kaisern und ihren Lehrmeistern wie zwischen Kaiser Mutsuhito und Umewaka Minoru I.

<sup>329</sup> Vgl. BRANDON 2008a 45.

<sup>330</sup> Vgl. NOMURA 1997 177–178.

### 10.2.5 Zensur durch die Besatzungsmacht

Zwischen 1945 und 1952 fand in Japan der langsame Übergang von der Kriegs- zur Nachkriegsgesellschaft statt. Prägendes Problem dieser Zeit waren Hunger, Kälte und Krankheiten, verursacht durch die Zerstörungen des Krieges und die in der Kriegszeit ruinierte Wirtschaft. Lebensmittelknappheit, Reparationszahlungen und die daraus resultierenden Schulden führten zu Lohnsenkungen, Inflation und Preissteigerungen. Verbunden mit der grassierenden Arbeitslosigkeit – die Rüstungsfabriken waren geschlossen worden, kaum Saatgut vorhanden, so dass auch das Land nicht alle Flüchtigen und Heimkehrer aufnehmen konnte – kam es zu weiteren Unruhen. Diese richteten sich jedoch nicht nur gegen die Regierungsvertreter, sondern auch gegen den Kaiser, in dessen Palast im Mai 1946 Hungernde eindringen, um Lebensmittel zu fordern. Die von den Siegern erzwungene öffentliche Deklaration der Menschlichkeit des Kaisers hatte diesen in den Augen der Bevölkerung nicht von seiner Verpflichtung ihnen gegenüber befreit. Zahlreiche Regierungen kamen zusammen und traten in dieser Zeit wieder zurück, weil sie diese Probleme nicht beseitigen konnten<sup>331</sup>. Zentrale politische Stellen wurden zudem von den Siegern, den Vereinigten Staaten von Amerika, besetzt, deren General Headquarters (GHQ) sich in Tōkyō befand. General Douglas MacArthur (1880–1964), der den Oberbefehl innehatte, überließ die japanische Bevölkerung jedoch weitestgehend sich selbst.

Verglichen mit der Lage nach der Restauration erschien die Situation, in der sich die Nōgaku-Schulen befanden, noch schlimmer: nicht nur waren durch Bombardierung und Feuer so gut wie alle Bühnen zerstört worden, das Land lag ganz allgemein in Trümmern. Ein regulärer Theaterbetrieb war unter diesen Umständen nicht möglich, aber entgegen den Erwartungen spielten die Nō-Schulen auf den verbliebenen Bühnen weiter – und Besucher blieben nicht aus<sup>332</sup>. Bereits am 16. September 1945, kaum einen Monat nach der Unterzeichnung der Kapitulation (am 14. August), wurde ein Shinsaku mit dem Titel „Heiwa Nihon Saiken“ [37] aufgeführt. Ähnlich wie in Deutschland suchten die vom Krieg Verehrten, die Kinder und diejenigen, die in Erinnerungen an die Vorkriegszeit schwelgen wollten, Theater auf, um sich von dem sie umgebenden Elend abzulenken, sich unterhalten zu lassen. 1945 bereits wurde der Nōgaku Kyōkai neugegründet, 1948 ließ er auch Frauen als Mitglieder zu<sup>333</sup> – noch unter Duldung der amerikanischen Besatzung.

Durch eine spezielle Abteilung des GHQ wurden jedoch die Vorstellungen zensiert<sup>334</sup>. Zwar war das Nō hiervon nicht so stark betroffen wie das Kabuki, dessen Repertoire deutlich rigideren Prüfungen ausgesetzt wurde. Die Zensoren gestatteten praktisch alles außer Kritik an der Besatzung oder die Verbreitung faschistischen, feudalistischen oder kommunistischen Gedankenguts fördernde

<sup>331</sup> Vgl. SIMS 2000 238ff., GORDON 2003 229ff. mit Fokus auf den Besatzern sowie, knapper, ZÖLLNER 2006 393–398.

<sup>332</sup> Kyōgen-Schulen hielten in Kyōto sogar Festivals ab. Näheres hierzu bei KOBAYASHI/KAGAYA 2007 ab Seite 150. Zu den Nō-Schulen und deren unbeirrt fortgesetztem Programm bereits *ibid.* 148.

<sup>333</sup> Vgl. GEILHORN 2011 48. Satzungen befindet sich hier: <http://www.nohgaku.or.jp/about/headquarters/information.html>.

<sup>334</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 253.

Inhalte<sup>335</sup>. Vorauseilend gestalteten die Schulen ihre Programme erneut so, dass möglichst wenig Anstoß daran genommen werden konnte – und das GHQ begrüßte den Theaterbetrieb in der Form von Zensoren wie Faubion Bowers (1917–1999)<sup>336</sup>, den das Kabuki so sehr beeindruckte, dass er sich vor General MacArthur für seinen Erhalt einsetzte. Der Oberbefehlshaber der amerikanischen Streitkräfte hatte es ursprünglich verbieten wollen, weil es zwischen 1920 und 1945 bei der Propagierung des japanischen Nationalismus eine gewichtige Rolle gespielt hatte<sup>337</sup>. Ähnlich bedeutend wie Bowers für das Kabuki, war Earle Ernst (1911–1994)<sup>338</sup> für das Nō, dessen Existenz zwar nicht so prominent war wie die des Kabuki, aber immer noch auf dem Spiel stand. Nō und Kyōgen galten in der Zensurbehörde als „a dangerous relic of feudalism that should be wiped out.“<sup>339</sup> Bevorzugt vor den traditionellen Bühnenkünsten wurde daher das Shingeki, das dem in den Vereinigten Staaten gespielten Theater am nächsten kam und als demokratisch galt. Allerdings befanden sich unter den zahlreichen in der Folge der Förderung aktiven Truppen viele Linke, deren Wirken von der Zensurbehörde mit Argwohn beäugt wurde<sup>340</sup>.

Zensur und Nachkriegszeit förderten unter den jüngeren Schauspielern nicht nur Neugier auf die internationale Theaterwelt, sondern auch eine gewisse Risikobereitschaft: angestoßen von Männern wie Takechi Tetsuji, den Kanze-Brüdern Hideo und Hisao, den Nomura-Brüdern und anderen öffneten sich zumindest die Spieler den Einflüssen vor allem Europas und Nordamerikas, um aus dem Neuanfang das zu schöpfen, das sie in den vergangenen Jahrzehnten und Jahrhunderten verloren zu haben glaubten (9.3.4 ab Phase 3, Seite 316ff.)<sup>341</sup>.

## 10.2.6 Theater sucht Publikum II: Die Nachkriegszeit

Zwischen Restauration und Niederlage im Asiatisch-Pazifischen Krieg lagen kaum 80 Jahre (1868 bis 1945). Binnen eines Jahrhunderts verloren Nō und Kyōgen zweimal ihr Publikum. Glücklicherweise war der Einschnitt der Niederlage nicht so gravierend wie der durch die Restauration<sup>342</sup>. Besonders jüngere Spieler hatten

<sup>335</sup> Vgl. HOSAKA 2005b 209–212.

<sup>336</sup> Bowers war „chief censor“ der Zensurbehörde und veröffentlichte 1952 ein Buch über das Kabuki, BOWERS, Faubion: *Japanese Theatre*, New York 1952, begann jedoch mit seinen Forschungen bereits 1948 und schrieb zahlreiche weitere Monographien und Artikel in der Zeitschrift „*Theatre Arts*“, s. a. LEITER, Samuel L.: *When Theatre Arts Looked Eastward: Japan's Reception in America's Leading Theatre Periodical (1916–1964)*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): *Japanese Theatre and the International Stage* (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 59–77 65. 2011 erschien im Rahmen der „*Founders of the Field*“-Reihe des „*Asian Theatre Journal*“ ein Artikel über Bowers und sein Wirken, LEITER, Samuel L.: Faubion Bowers, in: ATJ 28.2 (2011), 314–321.

<sup>337</sup> Mehr dazu bei BRANDON 2008b.

<sup>338</sup> ERNST 1952, mehr zu ihm bei BRANDON, James R.: Earle S. Ernst, in: ATJ 28.2 (2011), 332–340.

<sup>339</sup> COLDIRON 2004 106.

<sup>340</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 253.

<sup>341</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA 2005b 118.

<sup>342</sup> Für das Kyōgen soll dieser Einschnitt allerdings wegen des Booms der rasch folgenden neuen Medien schwerwiegender gewesen sein, vgl. KOMINZ 1988 198.

sich angeblich unter der Militärdiktatur nach der Freiheit gesehnt, sich ausdrücken zu können, ein Verlangen, dem sie nach dem Abzug der Besatzungsmacht 1952, in einem neuen Japan, nachgeben konnten. Den größten Bruch in der Beziehung zwischen Publikum und Künstler hatten ihre Großväter und Väter zwischen 1868 und den 1870er Jahren durchlebt, indem sie gezwungen waren, ihre Theaterform von einer geförderten und von den Mächtigen protegierten in eine sich irgendwie selbst erhaltende und gegen ihre Konkurrenten behauptende zu wandeln<sup>343</sup>. Verglichen mit ihnen, boten sich ihren Söhnen und Enkeln ungleich mehr Möglichkeiten. Denn die von der Besatzungsmacht aufgezwungenen demokratischen Werte beeinflussten nicht nur die japanische Gesellschaft allgemein, sondern auch und insbesondere die neuen und alten Künste nachhaltig. Während manche ältere Spieler durchaus den „alten Zeiten“ nachtrauerten, erkannten die kommenden Jahrzehnte des Nō und Kyōgen prägenden Künstler, dass sie nun die Chance hatten, sich selbst und ihre Kunst neu zu erfinden oder doch zumindest in die Moderne zu überführen<sup>344</sup>. Nachdem mit der Militärdiktatur auch die alte Geldaristokratie oder zumindest deren Einfluss – mehr oder weniger – verschwunden war, schienen die Zwänge, denen sich das Nōgaku der späten Meiji- und der Taishō-Zeit ausgesetzt hatte, aufgehoben und der Weg frei, Nō und Kyōgen einem breiteren Publikum vorzustellen<sup>345</sup>. Anders als noch in den Jahrzehnten zuvor versprach die neue demokratische Ordnung, die Finanzierung der Künste auf weitaus mehr Schultern zu verteilen. Zumindest dem Anspruch nach besaß jeder Japaner dieselben Rechte und dieselben Aussichten auf einen gut oder ausreichend gut bezahlten Arbeitsplatz, je nachdem, welche Ausbildung er absolviert hatte – und dieser hing in der Theorie nur von dessen Fähigkeiten und Leistungen ab, nicht von seiner Geburt. Das bedeutete für Nō und Kyōgen, praktisch jeder Japaner konnte ein neuer Förderer und Zuschauer sein. Das neue Publikum rekrutierte sich allerdings sicher nur aus denjenigen, für die ein Theaterbesuch grundsätzlich in Frage kam. Und deren Interesse musste zunächst einmal geweckt und schlussendlich erhalten werden<sup>346</sup>. In der Regel handelte es sich um Gebildete der Mittel- oder Oberschicht und Studenten, Politiker, Führungspersonen aus Militär, Forschung und Wirtschaft – wie zuvor, nur unter anderen Vorzeichen. Das Kyōgen hingegen bezog viele seiner frühen Zuschauer aus dem Publikum des Shingeki<sup>347</sup>.

Entsprechend gestalteten sich die an die Kunst gestellten Erwartungen in der Nachkriegszeit anders als vor dem Krieg. Besonders Kyōgenkata, deren Beliebtheit in den 1950er Jahren durch die Aktivitäten der Nomura- und der Shigeyama-Brüder sowie Yamamoto Tōjirōs III. wieder zunahm, erkannten und nutzten dies zu ihrem Vorteil. Einige von ihnen lockten mit ihrer Bereitschaft, sich auch auf moderne Themen und andere Kunstformen einzulassen, junge Zuschauer aus dem Shingeki in ihre Theater, Tōjirō III. und seine Schule bestachen durch eine altertümlich wirkende, elegante Darstellung und ver-

---

<sup>343</sup> Vgl. KANZE 1971 191r.

<sup>344</sup> Vgl. hierzu auch SCHOLZ-CIONCA 2005b 118–119 zu Kyōgen.

<sup>345</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 390, BRANDON 1997 96.

<sup>346</sup> Vgl. BENL 1953 45–46, RIMER/YAMAZAKI 1984 18–19, RIMER 1997 190.

<sup>347</sup> Vgl. BRANDON 1997 96, KOBAYASHI/KAGAYA 2007 144, NOMURA 1997 175, SCHOLZ-CIONCA 2005b 119.

wahrten sich gegen jede Teilnahme an Experimenten mit ihrer Kunst<sup>348</sup>. Dabei bestand das Ziel dieser Experimente in der Regel nicht in einem Zugewinn neuer Zuschauer, sondern in der Erprobung neuer Techniken, Tänze oder aber einfach Themen. Denn aufgrund des geringen Spielraums, den das Repertoire bot, schien dies nur jenseits davon möglich. Das war auch der Grund, aus dem die Meister Experimente anfangs überhaupt zuließen<sup>349</sup>. Zahlreiche Kollaborationen, insbesondere mit Regisseuren, Dramatikern oder Schauspielern aus dem Shingeki, gelegentlich auch dem Angura und europäischen Theatergruppen prägten die 1950er bis 1970er Jahre. Europäische Experimente beschäftigten sich in dieser Zeit meist mit der Griechischen Tragödie (Kapitel 9.3, Kanze Hisao und Kanze Hideo)<sup>350</sup>. Neben den Künstlern nahmen die Zuschauer Einfluss darauf, welche der in diesen Versuchen verwendeten Elemente auch in anderen, nachfolgenden Inszenierungen aufgegriffen wurden und welche nicht. Bis in die 1960er Jahre war es nämlich immer noch üblich, während der Vorstellung den Theatersaal zu verlassen – oder ihn nach Vorstellungsbeginn zu betreten<sup>351</sup>. Zwar wurde dies in manchen Theatern nicht mehr geduldet, aber offenbar hatte sich die neue Praxis nur im Shingeki durchsetzen lassen. Andere Formen und Gelegenheiten der Äußerung von Kritik habe ich bereits in 10.1.2 bis 10.1.4 beschrieben.

Für das Kyōgen in Kyōto schien die Lage nach Kriegsende günstiger, weil mehr Bühnen das Bombardement überstanden hatten<sup>352</sup>. Die dortigen Schulen erholten sich bedeutend schneller als die in Tōkyō, weswegen die Erneuerung der Kunst von der Kansai-Region ausging, aus der Takechi Tetsuji und die Nomura-Brüder sowie Shigeyama Sennojō II. stammten. Anders als in der Meiji-Zeit blieben die Gruppen im Kantō jedoch nicht inaktiv, sondern ließen sich von den aus dem Kansai nach Tōkyō kommenden mitreißen. Deutlich wird der Unterschied zwischen Vor- und Nachkriegs-Kyōgen am Beispiel Manzōs V. und Manzōs VI. aus der Nomura-Familie. Obwohl sie Vater und Sohn waren, unterschieden sich ihre Spielstile erheblich: Manzō V. sah sich mit einem Publikum konfrontiert, das seine Kunst für geringwertig hielt und alberte auf der Bühne herum, um seinen Zuschauern einen Lacher zu entlocken, Manzō VI. hingegen erhielt in der Hochphase seiner Schaffenszeit großen Zuspruch und kultivierte eine an das Nō angelehnte Darstellung und blickte auf seinen Vater herab. Seine Zuschauer waren gebildet und stellten Erwartungen an ihn, denen er nur durch hochwertige künstlerische Gestaltung gerecht werden konnte. Für sein Bemühen wurde er schließlich sogar zu einem „Ningen Kokuhō“ („Lebender Nationalschatz“)<sup>353</sup> ernannt<sup>354</sup>.

Bereits 1950 ratifizierte das japanische Parlament das Bunkazai Hōgohō für die Bewahrung und Regulierung der traditionellen Handwerke und Künste sowie ihrer Erzeugnisse (11.4.4). Dies stellte keine politische Gegenbewegung zu der Experimentierfreude der jungen Generation dar, wurde aber auch von der Gesellschaft der Theaterschaffenden aufgegriffen. Denn 1957 gründeten die Schulen zu

<sup>348</sup> Vgl. NOMURA 1997 177–178.

<sup>349</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA 2005b 119.

<sup>350</sup> Mei no Kai, s. 5.7 121, 9.3.3 299–300 sowie 9.3.4 324–325. Für kurze Information hierzu auch NAGAO 1997 119.

<sup>351</sup> Vgl. COBIN 1969 167.

<sup>352</sup> Vgl. KOBAYASHI/KAGAYA 2007 150.

<sup>353</sup> Mehr zu diesen Auszeichnungen in 11.4.4 548–552.

<sup>354</sup> Vgl. NOMURA 1997 177–178.



dem Zweck der Bewahrung und Förderung des traditionellen Nō und Kyōgen die Nihon Nōgakukai<sup>355</sup>. Dieser Gesellschaft gehören bis heute nur Träger des Titels „Jūyō Mukey Bunkazai Sōgō Shitei Hojisha“ oder „Jūyō Mukey Bunkazai Kakko Shitei Hojisha“<sup>356</sup> an<sup>357</sup>. Zusätzliche Voraussetzungen für die Aufnahme sind eine lange Bühnenkarriere und regelmäßige Auftritte<sup>358</sup>. Hieraus mag bereits hervorgehen, dass die Phase der Neugier auf westliche Kultur und Technik nach einigen Jahren nachließ und eine Rückkehr zu der Tradition einsetzte – mit ähnlichen Motiven wie schon in der Meiji-Zeit. Wegen eines in Ostasien beispiellosen wirtschaftlichen Aufschwungs wurde einmal mehr die Frage nach der nationalen Identität aufgeworfen, deren Definition diesmal jedoch über die Kultur und nicht ein starkes Militär und politischen Einfluss erfolgte.

1966 eröffnete in Tōkyō das Nationaltheater. Es unterstand mit der Verwaltungsstelle für Kulturelle Angelegenheiten (Agency for Cultural Affairs, kurz: ACA, jap. Bunkachō) einer Abteilung des Erziehungsministeriums (MEXT). Gegenüber der Meiji-Zeit formulierte dieses die Hauptaufgabe des Nationaltheaters um: sie bestand nicht in der Bestätigung nach innen wie außen, sondern in der Bekanntmachung der kulturellen Errungenschaften der japanischen Zivilisation in der eigenen Bevölkerung. Die in diesem politischen Akt manifestierte Gegenbewegung zu der Erneuerung von Nō und Kyōgen bildete also keine diese unbedingt ausschließende, sondern eine Parallelbewegung, deren erklärtes Ziel in der Bewahrung und Verbreitung der kulturellen Eigenheiten Japans bestand. Bereits an anderer Stelle habe ich darauf hingewiesen, dass sich in der Nachkriegszeit zwei Entwicklungslinien in Nō und Kyōgen ausmachen lassen: eine von Offenheit und Experimentierwillen geprägte und eine auf die Bewahrung und die Tradition ausgerichtete. Zwar wurden nach wie vor theatrale Experimente unternommen, aber die Zeit, in der die Wagnisse eines Takechi Tetsuji das Bild von Nō und Kyōgen in der Moderne unscharf erscheinen ließen, hatte geendet. Die 1960er und 1970er Jahre waren geprägt von einer Besinnung auf die kulturellen und wirtschaftlichen Errungenschaften der Edo-Zeit und des japanischen Altertums. Prägende Figuren dieser Jahre sind Yanagita Kunio, der Begründer der japanischen Volkskunde und Nakane Chie, Erfinderin des Nihonjinron. Ebenfalls im Zuge der Bürokratisierung der Künste wurde 1968 die bisherige Nationale Kommission für den Schutz von Kulturgütern der ACA zugeordnet. Diese hat seitdem immer mehr Zuständigkeiten zugewiesen bekommen und sich zu einem Quasi-Ministerium innerhalb des MEXT entwickelt. Das von ihr mitverwaltete Nationaltheater widmete sich nicht nur der Promotion bekannter Traditionen wie des Nō/Kyōgen oder Kabuki, sondern auch den Minzoku Geinō<sup>359</sup>. Hauptsächlich wird jedoch heute Kabuki gespielt (mehr in Kapitel 11.4.4).

Nō und Kyōgen in den 1960er und 1970er Jahren erscheinen für jüngere Forscher heute nur schwer zugänglich. Mir erscheint hierbei die Betrachtung des von

<sup>355</sup> Die Satzung ist einzusehen unter: [mext.go.jp/b\\_menu/koueki/bunka/05/08/01.pdf](http://mext.go.jp/b_menu/koueki/bunka/05/08/01.pdf).

<sup>356</sup> Besser bekannt in der Kurzform „Ningen Kokuhō“ („Lebender Nationalschatz“).

<sup>357</sup> Das bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als dass das CAC (Designationskomitee, s. 11.4.4 548–552) mit seinen Designationen darüber befindet, wer in die Gesellschaft aufgenommen wird und wer nicht.

<sup>358</sup> Genauer bei GEILHORN 2011 49–51.

<sup>359</sup> Vgl. RAZ 1983 233–234.

Kanze Hisao mitgegründeten „Nōgaku Renaissance no Kai“ („Nō-Renaissance-Gesellschaft“) hilfreich. Hisao und seine Mitstreiter hatten sich nach längerem Suchen schlussendlich von der Vorstellung, die „Essenz des Nō“ jemals zu finden, entfernt und sich die Renaissance des Nō in der Gegenwart zu ihrem Ziel gesetzt, ohne die Tradition hinter sich lassen zu müssen. Anders als bei den in Kapitel 9 und bislang in diesem Kapitel beschriebenen Experimenten gehörte auch der Zugewinn neuer, jüngerer Zuschauer zu der Agenda der Gesellschaft. Denn nur über diese, so die Annahme, konnte das Nō in der Zukunft bewahrt und erhalten werden. Unter anderem setzten sich Mitglieder beim MEXT und vor Ort für die Einführung in Nō und Kyōgen in den Unterricht an Mittel- und Oberschulen sowie die Ausstrahlung von Sendungen mit und über Nō und den Renaissance-Verein selbst in Fernsehen und Rundfunk ein<sup>360</sup>.

### 10.2.7 Das neue Publikum

Bereits zweimal bin ich auf die Entwicklung zweier Parallelwelten<sup>361</sup> im traditionellen Theater zu schreiben gekommen. Daher bietet es sich an, das Publikum einer jeder dieser Theaterwelten für sich zu betrachten. Shinsaku und manche Fukkyoku sowie Experimente ohne Zulassung des Nōgaku Kyōkai werden in der Regel von anderen Besuchern angesehen als ein traditionelles Bühnenprogramm, dessen Stücke aus dem Repertoire einer (oder mehrerer) Schule(n) stammen. Zuschauer beider Theaterwelten können natürlich auch durchaus identisch sein. Besonders im Falle von Umewaka Rokurō, Nomura Mansai II. oder anderen herausragenden Schauspielern bleiben Schüler und Kenner ihren Lehrern und Lieblingen treu, auch wenn diese jeweils mehr oder weniger traditionell spielen. Tendenziell gesellen sich jedoch mehr Zuschauer aus Shingeki und Angura hinzu, je weiter sich die Inszenierung von der Tradition entfernt, beispielsweise bei den Super-Kyōgen. Umgekehrt bleiben traditionelle Vorstellungen bevorzugende Theatergänger einer Inszenierung eher fern, ganz gleich ob ihr Lieblingsschauspieler daran mitwirkt oder nicht.

Raz erklärt, Theaterbesuchern in Tōkyō sei es Anfang der 1980er Jahre schwerer gefallen, ihre Position zu traditionellem Theater zu definieren als solchen vom Land oder Einwohnern anderer Städte<sup>362</sup>. Diese Bemerkung betrachte ich mit Skepsis, denn Raz erklärt sich bedauerlicherweise nicht. Es ist jedoch gut möglich, dass sich das auf die japanische Geschichte bezogene Kulturbewusstsein im mehr auf den Westen ausgerichteten Tōkyō von dem der traditionelleren Bewohner der Kansai-Region und des Landes unterscheidet. Dennoch wurde die traditionellen

<sup>360</sup> Vgl. OMOTE 1983 390–391.

<sup>361</sup> Zu den Paradoxa der japanischen Bühne vgl. BANU 1986 30, SERPER 2006, NOMURA Shirō: Teaching the Paradox of *Nō*, in: BRANDON, James R. (Hrsg.): *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, Honolulu 1997, 202–209 (NOMURA 1997b), 3.2.5, 6.1.5. Öffentlich und fachlich wird diese Unterscheidung nicht gemacht. Zeitschriften wie die, die GEILHORN 2011 22 aufführt, richten sich an ein Publikum, das das Nō der Gegenwart kennt und sowohl Shinsaku als auch traditionelle Stücke als Teil der Kunst anerkennt. Dennoch wird aus den Schilderungen Geilhorns deutlich, dass das Zielpublikum sich hauptsächlich aus den Kennern des traditionellen Nō zusammensetzt.

<sup>362</sup> Vgl. RAZ 1983 252.

Bühne in diesen Jahren gut aufgenommen. Ihre Akzeptanz steigerte sich sogar noch<sup>363</sup>.

### Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen

Das Publikum von Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen ist das jüngere von beiden. Genau genommen hat es sich nach dem Asiatisch-Pazifischen Krieg, in den 1950er Jahren, im Zuge der Emanzipation des Shingeki und dann des Angura herausgebildet und setzt sich hauptsächlich aus Zuschauern dieser beiden Theaterformen zusammen. Zwar gehören Besucher des traditionellen Theaters zu dem Publikum der Shinsaku, aber je weiter sich die Inszenierung von der Tradition abwendet, je weniger erkennbar ist, dass sie zu Nō oder Kyōgen gehört, desto unwahrscheinlicher ist, dass sie das Theater aufsuchen werden. Eine Ausnahme hiervon bilden Schüler, Freunde und Bekannte der in eine Inszenierung persönlich involvierten traditionellen Spieler. Diese besuchen auch moderne Aufführungen und verhalten sich wie auf der nachfolgenden Seite, letzter Absatz, geschildert<sup>364</sup>.

Scholz-Cionca erklärt ausdrücklich, dass Shinsaku Kyōgen vor allem deshalb so viele Zuschauer anlocken, weil sie themen- und abwechslungsreich seien und mehr Menschen ansprächen als Shinsaku Nō<sup>365</sup>. Das findet sich auch im traditionellen Kyōgen. Genzai Nō und Genzai Kyōgen haben dabei jedoch den Vorteil, auch für ein junges, an zeitgenössischen Themen interessiertes Publikum zugänglich zu sein. Während traditionelle Stücke meist bekannt sind und daher der Fokus auf den Spielern und deren Umsetzung traditioneller Darstellungsmuster liegt, müssen Shinsaku komplett neu geschaffen<sup>366</sup> und können vom Publikum auch abgelehnt werden, was in der traditionellen Theaterwelt eher unwahrscheinlich ist<sup>367</sup>.

Allgemein kann aus den vorhergehenden Kapiteln geschlussfolgert werden, dass sich bei den Zuschauern von Sarugaku und Kyōgen stets eine Gruppe Befürworter neuer Ideen befand, denen an einer Erneuerung ihrer Kunst gelegen war. Sie strebten danach, die Themen ihrer Gegenwart auf der Bühne behandelt zu sehen und spielten häufig selbst. Wirklich möglich wurde dies jedoch nicht vor circa 1890. Zu diesem Zeitpunkt beginnt diese Gruppe der Befürworter neuer Ideen, sich von der Gruppe traditionell orientierter Zuschauer abzuheben. Da das Nō im 19. Jahrhundert jedoch noch immer ein Theater der Elite war und Bühnenkünstler sich auf den größeren konservativen Personenkreis ihrer Förderer stützten, wurde noch keine klare Grenze zwischen beiden Theaterwelten sichtbar. Das änderte sich mit der Niederlage im Asiatisch-Pazifischen Krieg und der Einführung der Demokratie in Japan. Junge Bühnenkünstler fühlten sich mehr oder weniger ungebunden und suchten nach einem Platz für sich und ihre Kunst in der Welt. Sie waren mit ihren Gefühlen nicht allein, denn in der Nachkriegszeit waren viele junge Japaner unsicher, wo sie und ihr Land standen. Für die einen erschienen Nō und Kyōgen Relikte eines alten Japan, für die anderen Ausdruck eines speziell japanischen Kunstverständnisses zu sein, das sich irgendwie in die

<sup>363</sup> Vgl. BRANDON 1985 71.

<sup>364</sup> Vgl. hierzu a. RAZ 1983 243, für den dies ein Ausdruck der Gegenwartsbezogenheit von Publikum und Bühne des traditionellen Theaters ist.

<sup>365</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA 2005b 128–129. Hierzu a. IWATA-WEICKGENANNT 2008 95.

<sup>366</sup> Fukkyoku sind keine Ausnahme, vgl. 9.3.4 330–334.

<sup>367</sup> Vgl. IWATA-WEICKGENANNT 2008 96 (Umewaka Rokurō).

Welt der Moderne einfügen musste. Gemeinsam mit den Künstlern suchten sie nach einer Möglichkeit, Nō und Kyōgen in die Gegenwart zu überführen. Bis in die 1980er Jahre bestand das Publikum der Shinsaku vornehmlich aus ihnen. Die 1990er und 2000er Jahre hingegen waren geprägt von einer Rückkehr zu der traditionellen Ästhetik, wobei jedoch aktuelle Themen aufgegriffen und bearbeitet wurden. Das Publikum, das diese Stücke bis heute begleitete, besteht aus Besuchern traditioneller und moderner Theaterformen gleichermaßen. Häufig sind diese zeitgemäß und schrill genug, um auch auf der traditionellen Bühne Fremde zu interessieren. Experimente einer Verschmelzung laufen jedoch immer Gefahr, ihre Beziehung zu der traditionellen Bühne aufzugeben und Shingeki zu werden.

### Traditionelle Bühne

Zu dem Personenkreis der Besucher des traditionellen Nō/Kyōgen gehören vorwiegend Konservative und Kenner, deren Erwartungen an eine Aufführung strengen Regeln folgt. Sie setzen sich heute zu neun Zehnteln aus Schülern, Familienmitgliedern der Künstler und Freunden zusammen<sup>368</sup>. Konservative wollen keine Innovationen auf der Bühne sehen, sondern Altbekanntes neu und interessant aufbereitet<sup>369</sup>, ohne allzu sehr von dem ihnen bekannten „Original“ abzuweichen, ganz so wie Zeami es fordert<sup>370</sup>. Anfang der 1980er Jahre waren die meisten Zuschauer des traditionellen Nō angeblich fortgeschrittenen Alters<sup>371</sup>. Da das Publikum des Nō sich jedoch dennoch vergrößert hat, mag dies auch darauf zurückzuführen sein, dass junge Japaner in der Regel mehr Zeit am Arbeitsplatz verbringen und an ihrer Karriere arbeiten<sup>372</sup>. Hinzu kommt die bereits angesprochene Hemmschwelle mangelnder Erfahrung, mit der insbesondere jüngere Japaner ohne Verbindung zu Nō und Kyōgen zu kämpfen haben.

Selbst viel versprechende Schüler aus einer der großen Familien besuchen regulär die Schule und sind dem Leistungsdruck ausgesetzt, den jeder Schüler zu spüren bekommt. Obwohl sie wissen, welchen Beruf sie ausüben wollen, müssen sie, um ihr Leben als Spieler finanzieren zu können, einen Neben- oder Hauptberuf erlernen<sup>373</sup>. Nur wenigen ist es möglich, allein von den Einnahmen aus Lehre und Spielen ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Bereits mehrfach habe ich die Finanzierung der Schulen durch deren Laienschüler angesprochen. Sie lernen nicht nur die Kata von Tanz und Instrumenten sowie den Gesang, das Handwerk eines Mas-

---

<sup>368</sup> Vgl. HAVENS 1982 21–22, 52, 70. Havens nennt keine Quelle, COBIN 1969 169–170 keine Zahlen, jedoch bestätigend, dass die Unterstützung des traditionellen Theaters vornehmlich Sache von Privatleuten sei, deren Interesse aus persönlichem Engagement entspringt. Sie lernen, organisieren und zahlen, um „ihre“ Kunst zu fördern. Sind sie einflussreich, bemühen sie sich darum, andere an die Kunst heranzuführen, indem sie bspw. ganze Sitzreihen in Theatern buchen und Mitarbeiter und Bekannte einladen, sich eine Aufführung mit ihnen anzusehen.

<sup>369</sup> Vgl. RAZ 1983 247.

<sup>370</sup> Im 7. Kapitel von „Fūshikaden“ behandelt Zeami genau diese Frage der „Frische“, mit der das „Original“ bearbeitet werden solle, nachzulesen bei BENL 1953 80–92, RIMER/YAMAZAKI 1984 52–63.

<sup>371</sup> Vgl. RAZ 1983 253.

<sup>372</sup> Vgl. COULMAS, Florian: Die Gesellschaft Japans. Arbeit, Familie und demographische Krise, München 2007, 91–94.

<sup>373</sup> Vgl. bspw. KUZEL 2007 203–204.

kenschnitzers oder Kostümnähers, sie kaufen auch Texte, mieten Masken und Kostüme, Bühnen und erwerben Lizenzen, sei es um selbst lehren zu können, sei es um einen neuen Grad (Kurai) zu erreichen<sup>374</sup>. Besonders beliebt sind bei diesen Laien nicht leicht zu spielende Stücke, sondern vor allem welche aus der dritten Gruppe (Frauenspiele, Katsuramono)<sup>375</sup>. Diese besitzen einen hohen Schwierigkeitsgrad, machen aber in der Vorstellung der Laien häufig das Nō aus<sup>376</sup>. Bevor sie sie spielen können und dürfen, müssen mehrere andere Lizenzen erworben werden, was dieses Geschäft für die Schulen besonders lukrativ macht.

Schüler besuchen bevorzugt die Aufführungen ihrer Mitschüler und Lehrer, meist solche derselben Schule und seltener andere Programme<sup>377</sup>. Raz gegenüber gaben mehrere Befragte an, am Nō als Ganzem interessiert zu sein und nicht an einer der Partikularkünste, auch wenn sie diese selbst praktizierten<sup>378</sup>. Dies spricht dafür, dass reine Gesangs- oder Tanzabende von einem noch kleineren, speziellen Zuschauerkreis besucht werden.

Die Schüler-Lehrer- oder Schüler-Schüler-Beziehung bringt eine intensivere und offenere Beteiligung am Schaffensprozess mit sich. Raz schreibt davon, dass Zuschauer mit dem Programmheft in der Hand mitsingen würden, vor und nach der Aufführung werden handwerkliche und ästhetische Details miteinander erläutert, ganz so, als habe der Zuschauer nicht dafür bezahlt, zusehen zu dürfen, sondern sei ein Freund, der einem anderen dabei zusieht, wie dieser übt<sup>379</sup>. Dieses intime Verhältnis zwischen Zuschauerraum und Bühne besteht in Shinsaku-Aufführungen nicht. Denn weder ist das Libretto bekannt, noch besteht das Publikum hauptsächlich aus Schülern und Bekannten. Von der Lehrer-Schüler- beziehungsweise Schüler-Schüler-Bindung sind übrigens auch die Abgänger der staatlichen Schulen nicht ausgenommen. Denn diese lernen ebenfalls bei den Meistern der Schulen und nicht bei staatlich bestellten und separat ausgebildeten Lehrern. Ihr Lernumfeld ist jedoch ein anderes und sie lernen mitunter bei Vertretern verschiedener Schulen, sodass sie der Kunst als Ganzer aufgeschlossener gegenüber stehen könnten.

Seit den frühen 1950er Jahren, der Zeit, in der das Kyōgen nach einer Phase der Geringerschätzung im japanischen Kaiserreich wieder an Ansehen gewann, setzte sich dessen Publikum zusehends nicht mehr aus den Zuschauern des Nō zusammen, sondern konnte vor allem Studenten und andere junge Intellektuelle anlocken,

---

<sup>374</sup> Vgl. JOHNSON 1982 115, RAZ 1983 244–246. Seine Umfragen aus dem Jahr 1981 (insges. drei an zwei Theatern bei 600 Besuchern) sowie eine der Asahi Shinbun (mit 22000 Teilnehmern) haben ergeben, dass unter den Nō-Besuchern ein großer Teil selbst spielte oder aber eine oder mehrere Künste lernte. Dennoch gaben die Befragten an, nicht nur ihrer Partikularkunst wegen zu kommen, sondern um das Nō als Gesamtwerk zu erleben.

<sup>375</sup> Vgl. u. a. RAZ 1983 247.

<sup>376</sup> Vgl. BRANDON 1997 12. Zu den Kyōgen liegen solche Informationen leider nicht vor. Mehr zu den Schwierigkeitsgraden ist in 11.2.3 506–511 zu finden.

<sup>377</sup> Vgl. u. a. KEENE 1990 (1966) 16, RAZ 1983 253. Hier findet sich auch der Hinweis, das Publikum des Nō sei aufgrund seiner Vertrautheit mit den Geheimnissen der Kunst generell kompetenter als bspw. das des Kabuki. Ebenfalls hierzu, jedoch allgemeiner BETHE/BRAZELL 1978 2–3.

<sup>378</sup> Vgl. RAZ 1983 244–246. Dabei kann das Erlebnis selbst bei Langeweile ästhetisch ansprechend sein.

<sup>379</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 176, JOHNSON 1982 115, RAZ 1983 245.

denen das traditionelle Theater generell eher nicht zusagte<sup>380</sup>. Sie besuchten in der Regel Shingeki- und später auch Angura-Vorstellungen. Schlüsselmomente dieser Entwicklung waren nicht ausschließlich, aber vor allem die Bühnenaktivitäten der Nomura-Brüder in den Bereichen Shingeki und Shinsaku<sup>381</sup>. Dadurch dass die Kyōgen-Schulen wesentlich weniger einheitlich spielen und ihre Regeln gegenüber ihren Mitgliedern nicht mit derselben Härte wie die Nō-Schulen durchsetzen können, ergab sich darüber hinaus eine große Diversität, so dass ein breiteres Publikum angesprochen wurde und wird. Reine Kyōgen-Abende (Kyōgen-zukushi) werden dennoch noch nicht lange gegeben<sup>382</sup>. 2007 konnte Shigeyama Yoshinobu Kuzel gegenüber einen äußerst positiven Ausblick auf die Zukunft seiner Schule geben. Man habe ein großes Publikum. Dabei ist der Shigeyama Chūzaburō-Stil traditionell auf die Sprache bezogen und zieht vor allem ältere Zuschauer an, denen es nicht so große Probleme bereitet, den Wortwitz der Edo-Zeit zu verstehen<sup>383</sup>.

Bedauerlicherweise ist nicht bekannt, wie viele der Besucher traditioneller Nō und Kyōgen glauben, die Tradition ihrer Schule oder ihres Schauspielers sei ungebrochen von Zeami an überliefert worden. Sie stellen aber sicher einen der Faktoren bei der Etablierung der nach der Restauration Erfundenen Traditionen dar.

### 10.3 ANFORDERUNGEN AN DEN ZUSCHAUER

Nō/Kyōgen ist in erster Linie Theater für Kenner, insbesondere reguläre gemischte Programme (Goban oder kürzer). Bereits in 10.1.2 und 10.1.3 habe ich von der Zusammensetzung des Publikums in einer gewöhnlichen Schulveranstaltung geschrieben: „Zwischen Künstler(n) und Zuschauer(n) besteht im japanischen traditionellen Theater meist eine enge und nicht selten persönliche Beziehung“, leite ich 10.1.2 ein. Diese lässt sich darauf zurückführen, dass ein Großteil des Publikums zu den Schülern oder Mitschülern eines oder mehrerer des oder der Spielenden zu zählen ist. Diese sind Kenner, weil sie selbst zu spielen oder eine der Partikularkünste (Singen, Tanzen, Musizieren) lernen<sup>384</sup>. Dass vor allem sie die Vorstellungen ihres Meisters oder ihrer Mitschüler besuchen, liegt an den Anforderungen, die das Nō an seine Zuschauer stellt. An dieser Stelle möchte ich an die in den Kapiteln 6, 7, 8 und 9 ausgeführten Nuancen erinnern, in denen sich das Spiel eines Shite von dem eines anderen unterscheiden und das ein Laie hinsichtlich seiner Qualität schlicht nicht beurteilen kann<sup>385</sup>. Für das Kyōgen sind die Hürden wegen der noch verständlichen Sprache nicht ganz so hoch. Hier verwirren eher die Bezeichnungen der Programme.

<sup>380</sup> Vgl. u. a. zu diesem Prozess HAYASHI/KOMINZ 1998 551., KOBAYASHI/KAGAYA 2007 144ff.

<sup>381</sup> Vgl. BRANDON 1997 96.

<sup>382</sup> Vgl. HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 34–35, HAYASHI/KOMINZ 1998 541.

<sup>383</sup> Vgl. KUZEL 2007 205, 207.

<sup>384</sup> Vgl. RAZ 1983 253, JOHNSON 1982 115.

<sup>385</sup> Vgl. ARNOTT 1969 52. Unter den Intellektuellen Europas der Jahrhundertwende war die Vorstellung vom Nō als einem Theater für einen erlesenen Kreis beliebt, mit dem Gedanken an Aristokraten oder anderweitig Privilegierte im Hinterkopf. SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher: Introduction, in: DIESS. (Hrsgg.): Nō Theatre Transversal, München 2008, 7–16 8 führen bspw. Yeats an, dem das breite Publikum des Theaters sowie zahlreiche Künstler zu kommerziell und weltlich interessiert waren; ebf. hierzu ZUGSCHWERDT 2007.

Der Trend zu einem Theater für Kenner setzte bereits wenige Jahre nach der Restauration ein. Kagaya schreibt, bis in die 1880er Jahre seien noch nicht genug professionelle Spieler aus ihrem Exil zurückgekehrt. Daher hätten bei offiziellen und inoffiziellen Anlässen auch Amateure auf der Bühne gestanden, jedoch bevorzugt im Chor oder als Tsure, gemischt mit professionellen Spielern, nicht in tragenden Funktionen. Nach wie vor durften sie mit ihrer Tätigkeit außerdem kein Geld verdienen. Der Organisator zahlreicher Aufführungen in den 1870er und frühen 1880er Jahren, Iwakura Tomomi, beispielsweise stand häufig selbst auf der Bühne. Zu großen Anlässen wie dem Besuch von Ex-Präsident Ulysses S. Grant (siehe 10.2.3) hielt er sich zurück, nicht nur, weil er der Gastgeber war. Sowohl in den Chören als auch unter den Tsure des Programms, das Iwakura 1879 bei sich im Haus für ihn veranstaltete, befanden sich jedoch andere praktizierende Mitglieder der Meiji-Aristokratie<sup>386</sup>. Manche Besucher kommen heute, um ihren Lehrer oder einen Mitschüler zu sehen, andere, weil ein Bekannter oder ein Familienmitglied sie eingeladen hat. Ob nun jedoch wegen des Kunstgenusses oder aus der Neugier auf die Fähigkeiten anderer, ob eine persönliche Bindung besteht oder nicht, Nō und Kyōgen sind heute vor allem Kulturveranstaltung<sup>387</sup>. Ebenso wie der Besuch von Mittelaltermärkten oder der eines Freilichtmuseums ist es zwar möglich, diesen auch ohne Vorbildung zu genießen, aber Bedeutung und Tiefe der Darstellung, Details erschließen sich erst mit ihr und mit der Zeit. Zuschauer von Nō und Kyōgen benötigen Erfahrung im Schauen und mithin auch Schulung, um sich diesen Kunstformen anzunähern<sup>388</sup>. Interessanterweise hat dieser Umstand dazu geführt, dass Theaterkritiker sich häufig nicht nur auf eine bestimmte Kunst oder Schule, sondern auch auf eine bestimmte Bühne oder einen bestimmten Schauspieler spezialisiert haben<sup>389</sup>. Dass die Hauptbühne leicht nach vorne geneigt ist, damit die Zuschauer die Fußbewegungen der Spieler sehen können – sofern sie unter den Kostümen zu sehen sind –, zeigt, dass das Nō ein Theater für Kenner und Liebhaber, kurz: für Kundige ist – und auch, dass es vorwiegend von Spielern gesehen wird und für diese Lehrcharakter besitzt<sup>390</sup>.

Keine Vorbildung zu besitzen ist eine Hemmschwelle vor dem ersten Besuch einer Nō- oder Kyōgen-Vorstellung. Deren Überwindung erscheint umso schwieriger, je weniger verfügbar oder leicht zugänglich die Möglichkeiten sind, sich Kenntnisse über Bekannte oder andere Quellen wie Fernsehen oder Webseiten anzueignen. Die Furcht, sich zu blamieren, an den falschen Stellen zu lachen oder schlicht nicht zu verstehen, was auf der Bühne vor sich geht, ist groß. Brandon weist in diesem Zusammenhang beispielsweise darauf hin, dass manche von Anfängern ausgemachte Unterschiede zwischen zwei Fassungen desselben Stücks mit der körperlichen Disposition des jeweiligen Darstellers, nicht jedoch mit dessen Interpretation seiner Kunst oder des Stückes zu tun hätten<sup>391</sup>. Ohne Anleitung fällt der Besuch daher schwer. Raz erklärte 1981, „Theaterbesucher“ von Nō/Kyōgen zu einem Quasi-Beruf und zeigt damit das Problem unerfahrener Besucher oder Erstbesucher auf, ohne jedoch wirklich angemessen darauf einzu-

<sup>386</sup> Vgl. KAGAYA 2005 227–229.

<sup>387</sup> Vgl. BIRMINGHAM 2008, COLDIRON 2004 260–261, KEENE 1990 (1966) 17.

<sup>388</sup> Vgl. BRANDON 1989 39–40, DERS. 1997 5, RIMER 1997 188–189.

<sup>389</sup> Vgl. ARNOTT 1969 232.

<sup>390</sup> Vgl. hierzu BETHE/BRAZELL 1990 175, JOHNSON 1982 121–123, ZOBEL 1987 22, 37–38.

<sup>391</sup> Vgl. BRANDON 1997 5–6.

gehen, wie diesem begegnet werden könnte<sup>392</sup>. Bei dem Besuch eines Nō kommt erschwerend hinzu, dass die (professionellen) Spieler von ihrer Stellung verwöhnt sind. Ihrer Meinung nach besteht ein Anspruch auf ein gebildetes Publikum. Ohne dieses hätte ihre Kunst niemals den hohen Grad an Stilisierung der heutigen Bühne erreicht. Daher erheben sie den genannten Anspruch. Künstler und Zuschauer sind also in gewisser Weise gemeinsam verantwortlich für die Komplexität und Tiefe, die Erst- und unerfahrenen Besuchern solche Schwierigkeiten bereitet. Aus diesem Grund bilden die Spieler ihr Publikum zu großen Teilen selbst aus. Sie spielen nicht für Neulinge, sondern für die, denen die Nuancen ihres Spiels, denen die Details bei der Deutung einzelner Passagen des Textes, einzelnen Bewegungen auffallen und die in der Lage sind, diese zu würdigen<sup>393</sup>. Raz führt hierzu aus, dass sich der Genuss des Zuschauers nach der Erfüllung seiner Erwartung richte. Diese wiederum setze sich aus im Voraus erworbenen Informationen zusammen: Erfahrung mit dieser Form von Theater, mit den Darstellern und anderen Künstlern, Gespräche mit Kennern oder nicht Vorgebildeten und so weiter<sup>394</sup>.

„Today one often meets kabuki or nō connoisseurs who are proud to demonstrate their expertise by identifying subtle differences in gesture, body posture, lines of sleeves and kimonos, position of the feet, dance and movement changes, height and volume of voice, turns of the neck, between one actor and another – all invisible to the ignorant novice.“<sup>395</sup>

Johnson hingegen hebt hervor, wie sehr sich die Nō-Meister darum bemühen, die Beziehungen zu ihren Schülern zu pflegen. Damit zeigt sie zugleich auf, welche große Bedeutung der persönliche Kontakt für das Nō (und sicher ebenso das Kyōgen) hat (siehe 10.1.2, 10.1.3)<sup>396</sup>. **Sie schließen Neulinge gewissermaßen aus**, und das ist bei dem Grad der Formalisierung ihrer Kunst nicht weiter verwunderlich. Zwar messen manche Spieler dem Zugewinn neuer Zuschauer auch jenseits des Kreises ihrer Schüler durchaus größere Bedeutung bei, häufig aber beschränkt sich ihr Entgegenkommen auf Nicht-Japaner<sup>397</sup> oder aber auf jüngere Japaner, Schüler und Studenten, deren Interesse mit zunehmendem Leistungsdruck in höheren Klassen für gewöhnlich nachlässt. Tendenziell bleiben Praktizierende daher unter sich. Denn die Kata und ihr Rhythmus sind das Mittel der Kommunikation zwischen Bühne und Publikum, und ihre Kenntnis ist Voraussetzung für Verständnis<sup>398</sup>.

<sup>392</sup> Vgl. RAZ 1983 4, 264–265.

<sup>393</sup> Vgl. ARNOTT 1969 92.

<sup>394</sup> Vgl. RAZ 1983 2.

<sup>395</sup> Ibid. 223.

<sup>396</sup> Vgl. JOHNSON 1982 115.

<sup>397</sup> Mittlerweile hat sich außerhalb von Japan ein in den traditionellen Bühnenkünsten gebildetes Publikum herausgebildet, vgl. THORNBURY 2001 225. KOMINZ 1988 210 allerdings weist darauf hin, dass Ende der 1980er Jahre im Kyōgen bei der Auswahl der Stücke für ein Programm noch immer Rücksicht darauf genommen werde, ob es sich um ein mit dem Kyōgen vertrautes Publikum handle oder nicht.

<sup>398</sup> Vgl. RAZ 1983 4. Bereits in Kapitel 6 (insbes. 6.2.1, 6.7) habe ich darauf hingewiesen, dass Kata abgewandelt werden können, um der persönlichen Deutung des Schauspielers dienlich zu sein. KOMINZ 1988 208–209 führt im Zusammenhang mit der Großveranstaltung im Shiba-Park 1986 an, im Kyōgen würden Kata nicht nur an den Spielort, sondern auch an das Publikum angepasst.



Dennoch können Spieler und Schulen sich nicht darüber beklagen, dass Nō/Kyōgen ein zu kleines Publikum habe oder nicht bekannt genug sei<sup>399</sup>. Auch gelten für Nō, Nō/Kyōgen und Kyōgen je andere Regeln. Nō und Nō/Kyōgen haben mit der Komplexität des Nō und den daraus resultierenden Verständnisschwierigkeiten zu kämpfen. Sprache und Form sind Japanern der Gegenwart nur schwer oder gar unverständlich, ihre Vortragsweise mittels Gesang, Tanz und Musik hilft ihnen nicht dabei, Zugang zu finden, und Maske und Kostüm sowie die beinahe leere Bühne entfernen das Bühnengeschehen noch weiter von einem Shingeki gewohnten Zuschauer. Demgegenüber sind dessen Bühnen ansprechend gefüllt, häufig bunt und die Texte und ihre Botschaften verständlich. Schwieriger verhält es sich mit dem Angura, aber auch dieses hat eine große Fangemeinde und ist insgesamt zugänglicher als Nō. Gerade dessen Stärke, das Präsentationale (6.1.5), ist in diesem Fall seine Schwäche. Kyōgen hingegen erleichtern ihren Zuschauern den Zugang über ihren auch heute noch verständlichen Sprachwitz, Slapstick, ihre realistischen, nur wenig stilisierten Gesten, die Mimik, den Typen eindeutig zugeordnete Kostüme und auf ihre Funktionalität reduzierte Requisiten, die eine in der Regel einfache Handlung ohne größeren Tiefgang begleiten und ausreichend illustrieren. Kurzum, Kyōgen erzählen Geschichten, denen eine innere Dramatik zugrunde liegt, die Theatergänger nachvollziehen können, ohne über Vorkenntnisse zu verfügen. Schwierige Stücke, die Nō parodieren oder politisch nicht mehr korrekt erscheinen wie die *Zatō Kyōgen*, in denen Blinde verspottet werden, gehören heute nicht mehr in das Programm, obgleich sie noch Teil des Repertoires sind. Kyōgenkata bemühen sich außerdem aktiv und intensiv darum, insbesondere junge Japaner für ihre Kunst zu begeistern<sup>400</sup>.

Seit sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Publikum gefunden hat, mit dessen Eintritts- und Lehrgeldern sich das Leben der Künstler mehr oder weniger finanzieren lässt, sind im Nō hingegen nur wenige Spieler willens, sich um neue Besucher zu bemühen, indem sie sich mit deren Interessen auseinander setzen. Sie verharren auf der Position, dass sich schon der Zuschauer finden werde, der ihr Spiel genießen könne, solange sie der Tradition treu blieben<sup>401</sup>. Sie sehen keine Notwendigkeit, auf den Geschmack neuer Zuschauer einzugehen – und ihr Publikum kommt mit der Erwartung, Bekanntes reproduziert zu sehen, das sie mit dem Begriff „Tradition“ in Verbindung bringen<sup>402</sup>. Zumindest war dies noch in den 1980er Jahren der Fall, in dem Nō/Kyōgen sich mit der Konsolidierung bestehender Formen beschäftigte, nachdem die Suche nach dem Selbst in der Moderne vorerst abgeschlossen zu sein schien. Daher rührt auch der geringe Erneuerungswille der meisten Praktizierenden, die immer wieder zu einer geglaubt alten Form zurückkehren. Dabei übersehen Spieler und Publikum, dass Zeami genau dies gefordert hat: sich zu erneuern. Rimer bringt es auf den Punkt:

<sup>399</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 16.

<sup>400</sup> Vgl. v. a. BIRMINGHAM 2008, KOMINZ 1988 211–212 und ausführlicher in 11.4.

<sup>401</sup> Dieser Hinweis stammt von RIMER 1997 190. BETHE/BRAZELL 1990 176 schreiben: „Training professionals and amateurs is integral to the noh world; it is the system by which noh propagates itself, maintains a discriminating audience, and keeps up its artistic standards.“

<sup>402</sup> Vgl. RAZ 1983 254–256.

„In that regard, the audiences must be as active during a performance as the actors. Indeed, the audience assists by its positive response in helpin[g] to „create“ the tradition that the performers serve.“<sup>403</sup>

Ein Zuschauer ist nicht nur passiver Rezipient einer Darbietung, er ist aktiv Partizipierender. Seine Teilhabe am Spiel konstituiert einen intellektuellen Prozess. Sie besteht nicht nur im Betrachten des Spielers, sondern er selbst analysiert und beteiligt sich mit seiner Mimik, Zurufen oder anderen Äußerungen am Bühnengeschehen. Er beurteilt dieses nicht nur künstlerisch, sondern auch inhaltlich. Für den Zuschauer besteht das Ziel des Theaterbesuchs in einer Beurteilung, für den Darsteller in der Darstellung, der Anwendung seines Erlernten, seiner Kunst. Beide wollen ihre Fähigkeiten erproben und sich verbessern. Zwar ist die Kunst/der Kunstgenuss Hauptzweck, aber eben nicht alleiniger Grund für die Zusammenkunft der beiden<sup>404</sup>. Handlung und sogar Text, jede Bewegung sind dem Experten bereits bekannt, und dennoch findet sich bei jedem Besuch mehr als nur eine Antwort auf die Fragen, die er sich bei der Lektüre allein des Textes stellen könnte, je nachdem, wie der Spieler sie beantworten möchte. Weshalb ist der Nochijite an das Diesseits gebunden, muss sich manifestieren? Wie gelingt es dem Waki, ihn zu erlösen? Was treibt die Schlammspringer in „Mutsugorō“ [71] um, weshalb suchen sie den Golfplatz heim – und wie gelingt es ihnen, Erlösung zu finden? Während der Spieler eine mögliche Lösung für diese Fragen durch seine Darstellung (hierunter fallen Deutung der Rolle und Textauswahl, Kapitel 6, 7 und 9) und die Kombination aus Objekten an sich (hierunter fallen Omote, Kaburimono, Kodōgu und Shōzoku, Kapitel 8) und auf der Bühne (hierunter fallen die Tsukurimono, Kapitel 5) anbietet, beteiligt sich der Besucher seinerseits durch Nachdenken und Deuten seiner Betrachtung. Hieraus ergibt sich für Letzteren eine Kunsterfahrung, mit der er verfahren kann, wie er will. Er mag sie für sich behalten und mit nach Hause nehmen oder aber später hinter der Bühne mit Spielern und Freunden austauschen<sup>405</sup>. Wie das Ergebnis beschaffen ist, ist vom Individuum und der Zeit abhängig, in der es lebt. Manche Stücke haben ihre Relevanz im Laufe der Geschichte von Nō und Kyōgen deshalb verloren, weil das Publikum keine Verbindung mehr zu ihnen aufbauen konnte, sollte oder wollte<sup>406</sup>. Einige Beispiele für Stücke, deren Relevanz abgenommen hat, bieten die Shinsaku aus der Zeit des Asiatisch-Pazifischen Krieges, das ein Kaiserreich, einen Kaiser verherrlichte, die den Krieg nicht überdauerten, oder die derben Kyōgen der späten Edo-Zeit, deren Humor nicht mehr dem Zeitgeist entsprach<sup>407</sup>.

<sup>403</sup> RIMER 1998 40.

<sup>404</sup> Vgl. RAZ 1983 261–265.

<sup>405</sup> KOMPARU 1983 8–9, 17–18, LAMARQUE 1989 158l., ZARILLI 1990 143–146 zu der Beziehung zwischen Schauspieler und Zuschauendem: jeder begibt sich mit jeweils eigenen Vorstellungen in die Aufführung und verlässt sie mit jeweils eigenen Eindrücken. Theater kann dennoch nicht ohne beider Beteiligung geschaffen werden, s. 10.1.

<sup>406</sup> Vgl. HARRIS 2006 40, 73.

<sup>407</sup> Vgl. BANU 1986 30. HARRIS 2006 82–85 macht deutlich, dass Sarugaku bspw. nicht immer ein ästhetisches, sondern häufig ein unterhaltendes Ereignis für alle Teile der Gesellschaft gewesen ist, das leicht in Gewalt umschlagen konnte.

## 10.4 TRADITIONELLES THEATER IN DEN NEUEN MEDIEN

Technologische Neuheiten hatten es in der Moderne nicht leicht mit dem Nō, aber nach und nach haben auch sie ihren Weg in den Theatersaal gefunden und sind heute für viele Besucher nicht mehr daraus wegzudenken. Manche Neuerung betrifft nicht einmal unmittelbar das Theaterpublikum, sondern jemanden, dem es nie eingefallen wäre, in ein Theater zu gehen, oder der keine Zeit findet, kein Geld hat: den Rundfunkzuhörer oder den Fernsehzuschauer. Das ist nicht selbstverständlich: gerade das Nō, das von der Präsenz des Darstellers auf der Bühne lebt, muss im Rundfunk (oder auf Tonband- oder Schallplattenaufnahmen) und Fernsehen an Unmittelbarkeit und damit an Wirkung verlieren. Zwar bleiben Musik und Gesang präsent und eindringlich, das Gesamtkunstwerk geht jedoch für den Zuhörer und Zuschauer außerhalb des Theatersaals verloren. Außerdem ist das Spiel für die Kamera, für das Mikrofon, generell für eine Aufnahme, ein anderes als das auf der Bühne. Die Kamera verzeiht nicht. Sie nimmt alles auf, was sich vor ihr abspielt, und sie blickt von oben herab auf die Bühne, anders als ein Zuschauer, der davor sitzt. Hier sind keine Fehler erlaubt. Nur hinreichend gute Vorstellungen mit einem vorbildlichen Publikum sind für solche Live-Aufnahmen geeignet – und müssen dann freigegeben werden. Dass Fehler korrigiert werden, ist auf der Bühne jedoch nicht selten. Für den Zuschauer vor dem Fernseher darf das nicht ersichtlich sein. Er muss das Libretto<sup>408</sup> in der Hand halten und mitlesen können. Mittlerweile kann er sogar parallel im Internet nach der Bedeutung dessen, was er gerade hört, suchen oder sogar Fassungen verschiedener Schulen miteinander vergleichen, live kommentieren, was er sieht. Eine Film- oder Tonaufzeichnung vergisst nicht. Gerade deshalb ist der Druck auf die Spieler, deren Vorstellung aufgezeichnet wird, ganz gleich ob live oder nur für diese Aufnahme, deutlich größer als für diejenigen, die auf der Bühne stehen. Sie repräsentieren zwar lediglich einen kleinen Ausschnitt für die Welt des Nō/Kyōgen, aber sie repräsentieren mit ihrem Auftritt zugleich alles, was sie auszeichnet. Das intime Erlebnis, das eine Nō/Kyōgen-Aufführung bietet, wird durch die Aufnahme aufgebrochen, aber es darf nichts oder nur so wenig wie möglich verloren gehen. Wer die Aufnahme sieht, soll an Nō/Kyōgen interessiert werden, möglichst zu einer Vorstellung kommen, Schüler werden oder zumindest anderen von seinem Erlebnis erzählen und diese interessieren. Zöllner erklärt, um die Jahrhundertwende sei das Modewort „Kuchi-komi“ („Mündliche Kommunikation“) aufgekommen, das den Austausch von Informationen in der japanischen Gesellschaft des frühen 20. Jahrhunderts bedeutend mitgeprägt habe. Kuchi-komi beinhaltet nicht nur das persönliche Gespräch beispielsweise zwischen Nachbarn, sondern auch öffentliche Reden, Kundgebungen und dergleichen. Eine Gerüchteküche, über die Meinungen und Neuigkeiten verbreitet wurden, hat es in Japan schon vorher gegeben. Dass jedoch um diese Zeit ein eigenes Wort dafür eingeführt wurde, zeigt, wie großen Anteil mündliche Weitergabe von Informationen für die Bildung der öffentlichen Meinung hatte<sup>409</sup>. Für die Schulen von Nō und Kyōgen war ein guter Leumund ebenso zuträglich wie heutzutage für andere Unternehmungen. Werbung im Sinne von Plakaten, An-

<sup>408</sup> Heutzutage auch gerne aus dem Internet, bspw. von <http://www.the-noh.com/index.html>.

<sup>409</sup> Vgl. ZÖLLNER 2006 322.

zeigen und dergleichen wurde in diesem Bereich nicht oder nur sehr eingeschränkt durch die Bekanntgabe von Programmen gemacht, ähnlich wie heute in Bahnhöfen hin und wieder der Spielplan mancher Schauspielhäuser ausgehängt ist. Denn Medien sind immer auch Multiplikatoren und Ton- und Bildaufzeichnungen dienen vor allem der Werbung für ein bestimmtes Produkt, in diesem Fall Nō/Kyōgen. Das ist den Produzierenden und Spielenden schmerzlich bewusst. Nichtsdestoweniger nahmen sich Liebhaber des Nō häufig bereits sehr früh neuer Medien an, um ihre Kunst oder die Kenntnis(se) davon zu verbreiten. Die Begegnung mit diesen neuen Medien wiederum hat stets deren Wahrnehmung verändert<sup>410</sup>, auch wenn Gegenbewegungen nicht ausgeblieben sind<sup>411</sup>.

#### 10.4.1 Zeitungen und Zeitschriften

Zwischen den Weltkriegen stieg die Auflage zahlreicher Tages- und Wochenzeitungen enorm an<sup>412</sup>. Sie waren das Medium für die Kommunikation politischer Ideen und dienten der Information über das Tagesgeschehen, aber auch zu Propagandazwecken für Parteien und Militär. Zeitungen und Zeitschriften ergänzten und kommentierten kulturelle Neuerungen, Kontakte mit Nordamerika und Europa, fremdländischen Einfluss im Kaiserreich und nicht zuletzt gesellschaftliche Entwicklungen und ihre Auswirkungen auf die „traditionelle“ Gesellschaftsstruktur<sup>413</sup>. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts waren mehrere spezialisierte Fachzeitschriften zu Haus, Garten und Familie gegründet worden, 1904 gesellte sich die „Nōgaku“ hinzu, weitere Theaterzeitungen kamen und gingen. Mit der „Nōgaku“ von Ikenouchi Nobuyoshi verfügten die im Nōgakkai vereinigten Förderer des Nō über ein Medium, über das sie sich einander und einer größeren Öffentlichkeit mitteilen konnten. Zugleich diente sie der Information der Mitglieder des Nōgakkai über ihre gegenseitigen Aktivitäten, Termine und Neuigkeiten aus der Szene. 1904 war das Nō nämlich außerhalb von Fachkreisen recht unbekannt. Ikenouchi nutzte seine Zeitschrift beispielsweise bereits 1904, um auf die Provokation Tsubouchi Shōyōs in dessen „Shingakugekiron“ zu reagieren. In der „Nōgaku“ äußerten sich hin und wieder auch Größen der Bühne wie Kanze Kiyokado<sup>414</sup>.

Bereits an anderer Stelle in diesem Kapitel habe ich geschrieben, dass der Besuch einer traditionellen Theatervorstellung durch einen hohen Gast aus Europa oder Nordamerika große Aufmerksamkeit auf sich zog. Dies äußerte sich in Zeitungsberichten über den Besuch und eine kurze Zusammenfassung seiner Meinung sowie Bewerbung des jeweiligen Theaters. Wer hatte welche Rolle, welches Instrument, und so weiter gespielt, und wovon handelte das Stück? Das waren die Fragen, mit denen die Zeitungen die Neugier ihrer Leser befriedigten<sup>415</sup>. Insofern

<sup>410</sup> Vgl. RATH 2004 239–240.

<sup>411</sup> Vgl. EMMERT 1997 23.

<sup>412</sup> 1871 war die „Yokohama Mainichi Shinbun“ die erste japanischsprachige Tageszeitung, 1879 folgte die Gründung der heute noch gedruckten „Asahi Shinbun“ in Osaka, vgl. GORDON 2003 79–83.

<sup>413</sup> Vgl. GORDON 2003 158–160.

<sup>414</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA/OSHIKIRI 2004 24–28.

<sup>415</sup> Vgl. hierzu a. KAGAYA 2001 166–169. Gespickt waren sie außerdem mit den üblichen Sensationsmeldungen, bspw. dann, wenn ein Schauspieler gezwungen war, Familienbesitz oder seine Tochter zu veräußern, um sich über Wasser halten zu können, vgl. DIES. 2005 226.

unterstützten sie das Bestreben der Regierung, Nōgaku zu dem Nationaltheater Japans zu machen, jedoch mit nur mäßigem Erfolg. Ganz so neugierig waren ihre Leser offenbar nicht. Immerhin trugen die Zeitungen dazu bei, dass Nō/Kyōgen in den Städten Japans bekannter wurde. Denn dort war die Zahl der Analphabeten am niedrigsten und das Interesse am Tagesgeschehen am größten<sup>416</sup>.

#### 10.4.2 Radio

Zwischen 1926 und 1945 konnte jede Rundfunksendung über Unterbrecherschalter vom Kulturministerium unterbrochen werden. Denn der Rundfunk war staatlich und diente in erster Linie der Information der Bevölkerung, nicht der Unterhaltung<sup>417</sup>. Dennoch stieg die Zahl der Radiogeräte von 1926 bis 1930 von 360.000 auf 1,4 Millionen an<sup>418</sup>. Entsprechend bildete der Rundfunk – wie in Europa – bis zu der Einführung eines allgemein zugänglichen Fernsehprogramms in den 1960er Jahren für die japanische Bevölkerung das größte Medium für Unterhaltung und Information. Nō-Gesang wurde jedoch anfangs nur selten gesendet und das Programm, von dem in 7.4 bereits die Rede war, ist heute eingestellt.

#### 10.4.3 Film und Fernsehen

1896 begannen erste staatliche Experimente mit der Filmkunst, bereits 1903 wurde das „Denkikan“, ein Filmtheater, in Asakusa gegründet. Der Erfolg des Films war enorm: bis zum Ende des Ersten Weltkriegs hatte beinahe jeder Schüler schon einmal einen Streifen gesehen, jeder Japaner kannte das Medium. Das lag nicht zuletzt daran, dass die Zensur recht umfangreich war: nur kaiserfeindliche oder die Ehre der Kaiserfamilie berührende Darstellungen waren verboten, außerdem gaben Pornographie, Gewaltverherrlichung und andere fragwürdige Inhalte den eher seltenen Anlass zur Indizierung. Filmemacher korrigierten sich selbst, indem sie Produktionen mit fragwürdigen Inhalten gar nicht erst in Angriff nahmen. Der Grund für die lockere Handhabung des Films war jedoch letztlich nicht die Willfährigkeit der Regisseure und Kinobetreiber, sondern vor allem die Einsicht der Regierenden, dass er sich hervorragend für Propaganda nutzen ließ. Der frühe Film zeigte nur wenig intellektuellen, dafür sehr ideologischen und tendenziösen Inhalt, eine Neigung, die bis zum Ende des Asiatisch-Pazifischen Krieges dominant blieb<sup>419</sup>. Späterhin verlor das japanische traditionelle Theater für die Filmindustrie an Bedeutung, trat jedoch in Konkurrenz zu ihm. Auch in Japan zeigen Kinos Vorstellungen von der ganzen Welt – und aus dem Kabuki-za. Bislang habe ich jedoch kein Nō-Theater gesehen, dem eine Live-Übertragung – oder auch nur eine Aufzeichnung – gewidmet gewesen wäre.

---

<sup>416</sup> S. hierzu RUBINGER, Richard: Who Can't Read and Write? Illiteracy in Meiji Japan, in: MN 55 (2000), 163–198.

<sup>417</sup> Vgl. ZÖLLNER 2006 324.

<sup>418</sup> Vgl. GORDON 2003 159.

<sup>419</sup> Vgl. ZÖLLNER 322–323.

<sup>420</sup> Ähnlich wie der Siegeszug des Films gestaltete sich auch der des Fernsehens. Trotz der Niederlage im Krieg und des Ausbleibens eines Wirtschaftswunders wie in Deutschland, besaßen 1962 knapp die Hälfte der japanischen Haushalte bereits ein Fernsehgerät – mit stetig steigender Tendenz. Kominz schreibt, das Kyōgen habe Anfang der 1950er Jahre hart mit der Konkurrenz durch dieses Unterhaltungsmedium zu kämpfen gehabt. Zahlreiche andere traditionelle Künste seien seitdem verschwunden<sup>421</sup>. Bereits 1965 belegte Japan Platz Zwei hinter den Vereinigten Staaten in der Liste der Länder mit den meisten Fernsehgeräten. Daher scheint es folgerichtig anzunehmen, dass das Fernsehen den Großteil der Bevölkerung mit der traditionellen Bühne in Berührung bringen konnte<sup>422</sup>. Für die Nō- und Kyōgen-Schulen bot es eine bisher nie dagewesene Möglichkeit, mit ganz Japan in Verbindung zu treten und auf sich aufmerksam zu machen. Zugleich stellte das Fernsehen jedoch auch einen Konkurrenten, größer noch als andere Theatergattungen, denn es war günstig, leicht zu bekommen und bot ohne Aufwand über mehrere Jahre hinweg abwechslungsreiche Unterhaltung. Einfach nur den Schalter umlegen – oder den Knopf drücken – und den Kanal wählen.

Cobin beschäftigte sich in einer Studie mit der Relevanz des Theaters im japanischen Fernsehen. 1968 betrug demnach der Anteil des traditionellen Theaters circa 1 Prozent am Programm von NHK, dem quasi-staatlichen Fernsehsender, auf dessen Untersuchung Cobin sich beschränkt<sup>423</sup>. Die diesbezüglichen Sendungen bestehen aus Berichten, Dokumentationen und ganzen Stücken und kumulieren in einem kurzen Zeitraum von zwei Monaten um den Februar, in dem aufgrund des beginnenden Jahres noch zahlreiche andere traditionelle Veranstaltungen liegen. Cobin führt den hohen Programmanteil auf die Wertschätzung zurück, mit der „the Japanese“ dem traditionellen Theater gegenüberstünden. Allerdings merkt er auch an, dass „Wertschätzung“ nicht gleich „Wahrnehmung“ sei und führt aus, das kulturelle Erbe, zu dem traditionelles Theater zähle, werde allgemein zwar positiv wahrgenommen, jedoch nicht unbedingt auch rezipiert, weil es zugleich als langweilig und lästig gelte, Zeit dafür aufzuwenden. Das Fernsehen bietet in dieser Atmosphäre der Duldung einen möglichen Berührungspunkt zwischen Kulturbefürworter und Kulturrezipient. Cobins Erfahrungen nach beschränkt sich die Berührung vieler Japaner mit dem traditionellen Theater auf besagte Sendungen im Fernsehen oder Begegnungen in der Schule. Privat waren nur die wenigsten schon einmal in einer Vorstellung. Zumindest letztere Feststellung deckt sich mit den Beobachtungen Arnotts und Raz’.

Früher wurden Stücke in der Regel in einem Studio aufgenommen, heute im Theater, mit mehreren im Theatersaal installierten Kameras, deren Bilder im Anschluss zusammengeschnitten werden<sup>424</sup>. Heute wie damals sind die Regisseure

<sup>420</sup> Sämtliche Informationen zu traditionellem Theater in der Fernsehproduktion stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, von COBIN 1969.

<sup>421</sup> Vgl. KOMINZ 1988 198. Bedauerlicherweise wird er nicht konkreter.

<sup>422</sup> ORTOLANI 1995 255 verweist bedauerlicherweise nur auf das Shingeki. Immerhin merkt er kurz an, dass auch das traditionelle Theater vom Fernsehen profitierte.

<sup>423</sup> <http://www.nhk.or.jp/>.

<sup>424</sup> Beispiele für solche Aufnahmen finden sich auf diesem YouTube-Kanal: <http://www.youtube.com/channel/UCUKqOXmPngez12qtqWIG0Pg>.

selbst regelmäßige Theatergänger der jeweils aufgezeichneten Gattung und wissen daher, was sie mit den Kameras einfangen müssen und was nicht. Sie kennen die Texte, die Schauspieler und den Rhythmus des Stückes – oder können sie erahnen. Regisseure erfüllen bei diesen Aufnahmen mehr die Aufgabe eines Aufnahmeleiters, denn künstlerisch haben sie aus nahe liegenden Gründen keinen Einfluss auf die Darbietung. Und es würde auch niemandem einfallen, das Stück für die Aufnahme umzustellen. Allerdings kann die Kameraführung bereits recht viel über ihre persönliche Deutung aussagen und beeinflusst die Wahrnehmung des Zuschauers. Häufige Schnitte lassen ein Nō hektischer wirken oder können es auflockern, beispielsweise in „Izutsu“ [46], wenn lange nur gesungen wird, sich die Handlung aber darauf beschränkt, dass der Geist um den Brunnen gleitet. Langes Verharren auf einer Kameraposition kann für den Fernsehzuschauer schnell langweilig werden, gerade heutzutage, da in Dokumentationen und Filmen schnelle Schnitte die Norm sind. In einem Stück wie „Izutsu“ [46], in dem sich die Darsteller kaum bewegen und die Handlung ebenso wie die Gefühlsregungen hauptsächlich gesungen werden, können Nahaufnahmen das Wechseln des Kanals verhindern. Allerdings waren Bild- und Tonqualität bei den frühen Fernsehgeräten vergleichsweise schlecht, so dass der Kunstgenuß ohnehin deutlich geschmälert wurde.

In den 1960er Jahren unterschied sich der Produktionsprozess für eine solche Studioaufnahme nur selten. In der Regel strukturierte er sich wie folgt:

- a) Schauspieler proben; derweil baut die Crew das Set auf und testet die Technik, unabhängig von den probenden Schauspielern<sup>425</sup>;
- b) Schauspieler proben in einem Raum, in dem die Dimensionen des Sets angezeichnet sind. Sie werden dabei vom Regisseur und führenden Mitarbeitern beobachtet und nach einem ersten Durchgang auf nötige Korrekturen hingewiesen. Ein zweiter Durchgang folgt, in dem das Gelernte gefestigt wird.
- c) Zwei bis sechs Tage später folgt zunächst die Generalprobe mit allen Teilnehmern und der Technik, anschließend wird aufgenommen.

Diese Schritte waren auch für modernes Theater dieselben, nur dass im traditionellen Theater aufgrund von Vertrautheit mit Bewegungen und Text meist mit einer geringeren Probendauer gerechnet werden konnte. Cobin erwähnt jedoch nicht, dass für Nō oder Kyōgen weniger Proben angefallen wären.

Wird eine Vorstellung live aufgezeichnet, arbeitet das Team mit vier Kameras, deren Position so gewählt wird, dass sie zwar das Geschehen auf der Bühne gut einfangen können, jedoch die Zuschauer nicht behindern. Aufgrund der kaum verdeckt eingesetzten Bühnentechnik kann es kaum verwundern, dass auch Kameras und Kabel nicht vor dem Zuschauer verborgen werden. Mittlerweile ist NHK nicht mehr werbefrei, aber in den 1960er Jahren wurden, ähnlich wie im öffentlich-recht-

---

<sup>425</sup> COBIN 1969 beschreibt das Set und die Aufnahmeverfahren der 1960er Jahre. Seine Schilderung ist allgemein gehalten, weil sie für alle traditionellen Bühnenkünste Geltung beansprucht. Genau genommen dürfte sich zwar die Ausrüstung, nicht aber der Aufbau und -vorgang geändert haben, mit dem Unterschied, dass Aufnahmen nur sehr selten ohne Zuschauer gemacht werden. Heutzutage ist es ohne großen technischen Aufwand möglich, Videoaufzeichnungen anzufertigen, ohne eine Vorstellung zu stören.

lichen Fernsehen in Deutschland, mitunter Vorstellungen von bis zu zweieinhalb Stunden ohne Unterbrechung gesendet, ganz so, als säße der Zuschauer im Theater. Goban wurden daher aber nicht komplett ausgestrahlt. 1969 waren zwar die technischen Möglichkeit für Close-ups (Zoom in) und Totalen (Zoom out) von Bühne und Zuschauerraum durchaus gegeben, sie wurden jedoch kaum eingesetzt. Außer bei einem Establishing Shot zu Beginn wurde die Bühne kaum im Ganzen gezeigt und nie mehr als zwei Darsteller auf einmal – sofern denn mehr auf der Bühne standen. Nahaufnahmen erfassten den Darsteller meist von der Hüfte an aufwärts. Mehrere in das Internet gestellte Aufnahmen und auch DVDs wie „That’s Kyōgen“ zeigen, dass sich dies mittlerweile geändert hat: häufig wird der Blickwinkel der Kamera lange Zeit nicht verändert und zeigt die Bühne zur Gänze, insbesondere im Nō, aber auch im Kyōgen finden sich Nahaufnahmen von Gesicht oder Maske eines Darstellers. Mitunter folgt die Kamera auch der Bewegung eines von ihnen, wenn dieser auf der Bühne tanzt oder hebt den einen vor dem anderen hervor. Das verleiht dem Bild mehr Dynamik, ohne jedoch die Kraft der Darstellung zu schmälern.

#### 10.4.4 Ein kurzer Abriss zu Nō und Kyōgen im Internet

Seit circa Mitte der 2000er Jahre gewinnt die Recherche im Internet für die Theaterforschung im außereuropäischen Bereich zunehmend an Bedeutung. Zahlreiche Blogs, manche V-Logs, Beiträge in meist reise- oder japanbezogenen Foren oder auf einschlägigen Imageboards haben die Rolle von Reiseberichten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts übernommen. Hinzu kommen täglich mehr Videos auf den mehr oder weniger spezialisierten Plattformen insbesondere im asiatischen Raum. Für diese Studie und in der Regel auch den Unterricht an deutschen Schulen und Hochschulen bietet vor allem YouTube Bild-, Klang- und Videomaterial, aber daneben liefern zahlreiche kleinere Seiten und Communities relevante Beiträge, darunter Zeitungen und Zeitschriften mit freiem Zugriff auf ältere Artikel sowie in Deutschland öffentlich-rechtliche Fernsehsender auf ihren Homepages. Einblicke in Monographien und Sammelbände können Recherchierende über googlebooks und ähnliche Anbieter erlangen, einerseits für die schnelle Suche nach Daten wie den Namen beispielsweise der Zweigschulen, an denen Wakikata ausgebildet werden – falls das Handbuch nicht greifbar ist –, andererseits nützlich, um die Relevanz eines Werkes oder der in ihm zusammen gestellten Beiträge für die eigene Forschung zu prüfen, Bilder anzusehen und mehr.

#### Allgemeine Information

Für die Recherche zu Nō/Kyōgen, insbesondere zu Beginn beispielsweise einer Seminararbeit oder eines Referats, bietet sich als Ausgangspunkt **the-noh.com** von Kinoshita Akira mit ihren umfangreichen und beständig wachsenden Datensammlungen an. Allgemeine Informationen zu der Kunst und ihrer jüngeren Geschichte, zu den großen Spielern der Meiji- und Taishō-Zeit sowie den häufig gespielten Stücken werden mit Bildern aufbereitet präsentiert. Zu den Stücken finden sich Übersetzungen in das Englische im pdf-Format neben den Beschreibungen und Hintergrundinformationen, die die Werke früherer Übersetzer nur selten aufführen. Ergänzt werden diese Daten mit Hinweisen und Links zu weiteren Seiten, Artikeln und Veranstaltungen. Dieser Bereich ist



jedoch derzeit noch ausbaubedürftig. The-noh.com ist nur in englischer Sprache verfügbar.

Don Kenny hat mit **kyogen-in-english.com** eine ähnliche Seite für Kyōgen erstellt, auf der er jedoch auch Shinsaku Kyōgen und englische Kyōgen aufführt. Da es sich um seine private Homepage handelt, konzentriert er sich auf die eigene Person und seine Truppe, ohne dabei den Blick zu sehr einzuengen.

Ebenfalls nützlich für die Recherche nach Bild- und Videomaterial ist **glopad.org**, die Global Performing Arts Database. Hier finden sich neben den Lebensdaten von Künstlern Bilder und Videos zu Stücken, kurze Informationen zu diesen und gelegentlich Zeichnungen. Die Betreiber der Seite haben darüber hinaus eine Großzahl von Artikeln und Monographien in der Datenbank erfasst. Bedauerlicherweise funktioniert die Suche nur eingeschränkt und es bietet sich derzeit noch an, über Ask, Google oder eine andere Suchmaschine mit der Ergänzung „glopad“ hinter dem Suchwort zu suchen.

### Blogs

Zwei Blogs verdienen eine besondere Erwähnung, weil sie sich darum bemühen, Nō (mehr) und Kyōgen (weniger) auf einer persönlichen Ebene zu vermitteln, und zwar der von Diego Pellechia (nohtheatre.wordpress.com), selbst Spieler und Schüler von Uda Michishige (Kita-Schule, \*1947, eigener Blog, Event-spezifisch: noh-udaka.com/en) am International Noh Institute in Mailand, und den von Theatre Nohgaku (theatrenohgaku.wordpress.com), neben anderen betreut von Richard Emmert, ebenfalls selbst Spieler und Lehrstuhlinhaber an der Musashino-Universität in Tōkyō. Beide liefern verschiedene Informationen zu der Aufführungssituation, zu Großveranstaltungen, dem Lehr- und Lernprozess, Theatre Nohgaku führt außerdem einige Zusammenfassungen von Stücken auf. Bedauerlicherweise sind beide Blogs recht unübersichtlich. Eine gezielte Informationssuche gestaltet sich schwierig, solange nicht bekannt ist, wonach ich suche. Dennoch lohnt es sich, hier zu stöbern. Beide Blogs sind in englischer Sprache verfasst, aktivierte asiatische Schriftzeichen helfen jedoch bei der von Kanji durchzogenen Darstellung.

### Schlussbemerkung

Diese kurze Vorstellung bietet nur einen knappen Abriss des allgemeinen Internetangebots zu Nō und Kyōgen. Keine spezielle Erwähnung fanden die Homepages mancher Spieler (Umewaka Naohiko<sup>426</sup>, Umewaka Yasunori<sup>427</sup>, ...), Zeitungen und Zeitschriften (vor allem solche mit speziellem Bezug zu Japan und einem englischsprachigen Angebot wie die Japan Times<sup>428</sup>, im Falle von Programmen im Ausland jedoch auch lokale Publikationen, etwa in Berlin, Köln/Bonn und München) sowie die Homepages von Universitäten und anderen mehr oder weniger öffentlichen Einrichtungen wie Bibliotheken und Instituten oder Online-Anbieter, bei denen einzelne Artikel oder ganze Zeitschriften oder Monographien erstanden oder über eine Bibliothekskennung eingesehen und heruntergeladen werden können (beispielsweise jstor.org).

<sup>426</sup> naohikoumewaka.com.

<sup>427</sup> umewaka.com/umewaka\_english/index\_eng.html.

<sup>428</sup> Japantimes.co.jp.

Mittlerweile ist das Online-Angebot umfangreich genug, um eine auf diesen Bereich begrenzte mittlere Studie darüber zu rechtfertigen.

## 10.5 FREMDE GESICHTER

### 10.5.1 Nicht-Japaner und das Nō-Theater

Kulturkontakte zwischen Europäern und Japanern ereigneten sich durchaus noch nach der Schließung der Inseln und vor 1853. Gesicherte Hinweise auf nicht-japanische Besucher von Sarugaku/Kyōgen, meist portugiesische Geistliche, finden sich in Quellen für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts – in der die christliche Mission Japans durch Alessandro Valignano neu geordnet wurde<sup>429</sup>. Leims spricht sie nur kurz an, ansonsten geben Autoren meist lediglich einen allgemeinen Hinweis, christliche Missionare hätten Sarugaku oder andere zeitgenössische japanische Theaterformen (Kōwakamai<sup>430</sup>, Ennen Nō und andere) angesehen. Bedauerlicherweise nennen Missionare meist des Jesuitenordens in Japan Sarugaku nicht Sarugaku (oder Nō)<sup>431</sup>. Sie schreiben von Mai (Tanz), meinen damit jedoch nicht nur Sarugaku, sondern auch andere von Tänzen geprägte Darbietungen. Leims hat bereits 1990 aus diversen Lexika und Wörterbüchern eine umfangreiche Liste mit von den portugiesischen Missionaren gebrauchten Begriffen für theatrale Ereignisse zusammengestellt<sup>432</sup>. Zumeist meinen sie volkstümliche, nicht jedoch höfische Theaterformen. Begegnungen zwischen Europäern und den Hofschauspieltruppen konzentrierten sich daher gewiss auf die Vorstellungen, zu denen sie von Oda Nobunaga und Toyotomi Hideyoshi gegen Ende des 16. Jahrhunderts eingeladen wurden. Tokugawa Iyasu oder sein Sohn könnten zwar ebenfalls hochrangige Missionare oder Kaufleute an ihrem Hof mit Sarugaku/Kyōgen unterhalten haben, aber die Beziehung zwischen ihnen und den Europäern gestaltete sich von Anfang an schwierig. Die Tokugawa hegten tiefes Misstrauen gegenüber den beständig an Zahl zunehmenden fremden Kaufleuten, den häufig rüpelhaften Seefahrern und ihrem Glauben, den sie nicht verstanden. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde Europa von den religiösen Unruhen der Reformation und Gegenreformation erschüttert, auf dem Konzil von Trient (1545–1563) hatte die katholische Kirche endlich öffentlich anerkannt, dass die Religion tief gespalten war und verschiedene Mönchsorden verbreiteten die Glaubenslehre des Katholizismus in sich zum Teil widersprechender Form auf den japanischen Inseln. Nicht nur stellten die Glaubensgrundsätze des katholischen Christentums den Herrschafts-

<sup>429</sup> Hierzu bspw. JORISSEN, Engelbert: Das Japanbild im „Traktat“ (1585) des Luis Frois, Münster 1988, SCHÜTTE, Franz Josef, SJ: Alexandro Valignanos Missionsgrundsätze für Japan. Erster Band 1573–1582. Erster Teil 1573–1580 (= Edizioni di Storia e Letteratura via Lancellotti, 18), Rom 1951 und MORAN, J. F.: The Japanese and the Jesuits. Alessandro Valignano in sixteenth-century Japan, London/New York 1993.

<sup>430</sup> LEIMS 1990 160 schreibt, die Jesuiten, denen der Löwenanteil an der Erarbeitung der japanischen Sprache und der Missionsarbeit zugefallen ist, hätten häufiger und ausführlicher über Kōwakamai geschrieben und seien in diesem Genre als Dramatiker aktiver gewesen als im Sarugaku.

<sup>431</sup> Warum das so ist, s. 2.4.1, 3.2.4.

<sup>432</sup> LEIMS 1990 16ff.

anspruch der Tokugawa in Frage (4.6), mit den Missionaren importierten sie auch den Glaubenskrieg. Dadurch wurde das Christentum uninteressant, dessen Verbreitung Oda Nobunaga noch seiner von den Predigern gepriesenen Einheit wegen unterstützt hatte. Oda hatte gehofft, der christliche Glaube könne ihm helfen, Japan unter einer Hand zu vereinigen – nachdem jedoch offenbar geworden war, dass nicht einmal die katholische Kirche eine einheitliche Glaubenslehre vertrat, erwies sich seine Hoffnung als fehlgeleitet. Letztlich führten diese Faktoren zu der Ausweisung aller Nicht-Japaner und der Ermordung derjenigen, die sich über diese hinwegsetzten. Eine ausführlichere Studie zu der Beeinflussung von Sarugaku/Kyōgen durch die Europäer ist in den betrachteten Sprachen noch nicht erschienen. Möglicherweise war ihre Zahl zu gering, um einen bleibenden Eindruck bei diesen beiden Künsten zu hinterlassen.

Ebenso dürftig nehmen sich die Forschungen zu asiatischen Besuchern von Sarugaku/Kyōgen und ihren Kommentaren zu diesen aus. Kagaya hat sich zumindest mit den Auslandsauftritten (Kaigi Kōen) in dem Gaichi (im Gegensatz zu Naichi) genannten und japanisch beanspruchten und zwischen 1905 und 1945 auch besetzten Bereich jenseits der japanischen Inseln beschäftigt. Da der Bezug des Begriffs sich mit der Zeit gewandelt hat, beschränkt sie ihre Untersuchung auf die japanische Besatzung Chinas, Koreas und Taiwans (damals in Europa: Formosa), beide bis 1945 Kolonien des Kaiserreichs<sup>433</sup>. Aufgrund der Nähe der japanischen Inseln zu China und Korea kann jedoch angenommen werden, dass Gesandte, Kaufleute und Seefahrer zumindest hin und wieder Vorstellungen angesehen haben. Ob zu diesen Gelegenheiten besondere Rücksicht auf diese Gäste aus fremden Ländern genommen wurde, ist jedoch aus Studien nicht zu belegen. Zumindest erscheint es naheliegend, Gesandten und Kauffahrern vornehmlich Geschichten und Stücke zu präsentieren, die die Verbundenheit beider Kulturen thematisieren – und auf solche zu verzichten, die die Gäste oder ihr Herkunftsland beleidigen oder verunglimpfen müssen. Vor allem das Kyōgen kennt plakative Stücke, in denen Chinesen und Koreaner mitunter sehr negativ und häufig dumm und unterlegen dargestellt werden.

<sup>434</sup>Mit der erzwungenen Öffnung Japans 1853 kamen auch Vertreter anderer Nationen in das Land und besuchten die Theater besonders der Hauptstadt. Kagaya und Tschudin haben sich im Rahmen kurzer, aber informativer Aufsätze mit der Zeit bis zu den Weltkriegen auseinander gesetzt<sup>435</sup>. Eines der Ziele der japanischen Regierung bestand nach der Rückkehr der Iwakura-Mission demnach darin, mit dem Nō ein repräsentatives Theater für die japanische Kultur zu schaffen, mit dem sie ausländischen Besuchern ohne Scham gegenüber treten konnten (insgesamt wurden zwischen 1868 und 1912 20 mehr oder weniger umfangreiche Programme vor ausländischen Würdenträgern gespielt)<sup>436</sup>. Das häufig frivole und handlungsreiche Kabuki, das nicht nur beliebter war als das Nōgaku, sondern auch verbreiteter, galt in der Meiji-Elite insbesondere späterhin

<sup>433</sup> KAGAYA Shinko: *Nō Performances in Gaichi*, in: ATJ 18.2 (2001), 257–269, fortan KAGAYA 2001 II.

<sup>434</sup> Mit der Rezeption des Nō in Europa setzt sich ZUGSCHWERTD 2007 146–196 eingehend auseinander, ich behandle dieses Thema hier mehr en passant.

<sup>435</sup> KAGAYA 2001, DIES. 2005, TSCHUDIN 2001.

<sup>436</sup> Vgl. KAGAYA 2005 226–229.

als nur wenig präsentationsfähig, auch wenn der Kaiser selbst nach 1880 mehrere Vorstellungen besuchte. Kabuki war profan, Nōgaku hingegen ein erhabenes, religiöses Spiel, das von Europäern häufig mit dem Theater der griechischen Antike verglichen wurde<sup>437</sup>. Allerdings konnte weder die japanische noch eine der Regierungen der Herkunftsländer verhindern, dass Besucher aus Amerika oder Europa neben den ihnen präsentierten Nōgaku-Programmen auch Kabuki-Theater aufsuchten. Aufgrund der Präsenz des Kabuki in den von Ausländern frequentierten Bereichen der Hauptstadt und der Kansai-Region und der Bekanntheit dieser Theaterform im Westen war es für diese häufig der Inbegriff des japanischen Theaters – ungeachtet aller Bemühungen der Meiji-Regierung<sup>438</sup>. Manche hatten von einem Nōgaku noch nie gehört – zumindest schrieben sie in ihren Reiseberichten nicht davon, in denen sie jedoch voller Faszination ihren Besuch in einem Kabuki-Theater schilderten<sup>439</sup>. Aus Furcht davor, westliche Gesandte könnten von der unfeinen Darstellung des Kabuki von der Minderwertigkeit der japanischen Kultur überzeugt werden, verbannte die Meiji-Regierung dessen Bühnen an den Rand der Stadt und nicht, wie bisher, in die Vergnügungsviertel. Stattdessen ließ sie Theatergebäude westlicher Prägung errichten, so dass der Besuch insgesamt förmlicher geriet. Darüber hinaus wählten Regierungsvertreter die Stücke, die vor den Gesandten gespielt wurden, sorgfältig aus – oder beauftragten einen Schriftsteller oder Dramatiker damit, ein neues zu schreiben, das dem Anlass ihrer Meinung nach angemessener zu sein schien<sup>440</sup>.

Tschudin weist mehrfach darauf hin, dass die Beschreibung des japanischen Theaters durch westliche Besucher vergleichsweise einfältig wirkt. Sie bezog sich in der Regel auf die Erfahrungen in der Heimat oder in China und zeigte daher wenig Tiefgang. Darüber hinaus scheint nicht jeder Besucher gebildet genug gewesen zu sein, um Feinheiten bestimmen zu können. Reiseberichte oder Briefe, auf die sich die Forschung zu diesem Themenbereich stützen, waren jedoch auch nicht ausschließlich Schilderungen von Theaterbesuchen gewidmet<sup>441</sup>. Die Wahrnehmung des japanischen traditionellen Theaters im nicht-japanischen Ausland wurde ironischerweise von genau diesen Berichten geprägt, später gestützt von den Auftritten Kawakami Otojirōs (1864–1911) und seiner Frau Sadayakko (1871–1946) – und einer Begeisterung für Exotik, in der Aspekte von Kultur und Leben gesucht wurden, die in der modernen europäischen Gesellschaft fehlten<sup>442</sup>. Das bedeutet, die Erwartungshaltung, mit der westliche Besucher sich Kabuki und Nōgaku näherten, war doppelt verzerrt:

<sup>437</sup> Vgl. KEENE 1996 (1993) 233, TSCHUDIN 2001 47–48.

<sup>438</sup> Nicht zu vergessen sind die Touren Kawakamis und Sadayakkos, vgl. FISCHER-LICHTE 2011, TSCHUDIN 2001 und ORTOLANI 1995 236–237. Erstaunlich ausführlich über die Darstellung der Japaner auf ihrer Europa-Tournee GROOS, Arthur: Cio-Cio-San and Sadayakko. Japanese Music-Theater in *Madama Butterfly*, in: MN 54.1 (1999), 41–73.

<sup>439</sup> Vgl. TSCHUDIN 2001 48, 50.

<sup>440</sup> Vgl. *ibid.* 44–45.

<sup>441</sup> Darüber hinaus waren in Europa bereits im 18. Jahrhundert Synopsen von Stücken bekannt, vgl. BRANDON 1989 29.

<sup>442</sup> Brandon (*ibid.* 30–31) geht sogar so weit, den Gelehrten, die sich im späten 19. Jahrhundert mit dem Nō auseinander setzten, zu unterstellen, dass sie sich gar nicht für das asiatische Theater interessiert, sondern nur nach einem Weg gesucht hätten, die Krise des europäischen Theaters zu bewältigen.

- (a) zum einen durch mangelnde oder unpassende Vergleichsmöglichkeiten,
- (b) zum anderen durch die bereits unter dem Eindruck dieser Fehlwahrnehmung angefertigten Reiseberichte, Kommentare und sonstigen Dokumente anderer Reisender – oder Schriftsteller, die noch nie im Orient gewesen waren.

Für die nicht-japanischen Besucher von Aufführungen traditionellen Theaters in Japan ergab sich überdies noch eine weitere, dritte Ebene der Verzerrung:

- (c) Meiji-Regierung und Schauspieler gleichermaßen waren bemüht, die japanische Kultur als gleichwertig darzustellen. Sie passten das Spiel entsprechend an, ohne zu merken, dass sie damit zu einem kulturellen Missverständnis beitrugen<sup>443</sup>. Denn dieses Vorgehen führte in Nordamerika und Europa zu Fehlwahrnehmungen, von denen sich Forscher bis heute nicht erholt zu haben scheinen.

Nach der Niederlage im Asiatisch-Pazifischen Krieg gestaltete die demokratische Regierung Japans die Theaterpolitik neu<sup>444</sup>. Programme der Japan Foundation (in Deutschland in Köln ansässig)<sup>445</sup> sorgen in deren Niederlassungen auf der ganzen Welt für die Bekanntheit von Nō (und Kyōgen) auch im Ausland. Bei allen diesen Bemühungen stellen Forscher und Spieler gleichermaßen hin und wieder die Frage, ob es für Menschen aus einem anderen Kulturkreis als dem japanischen überhaupt möglich sei, Zugang zu Nō zu finden. Dieses Vorurteil gegenüber Nicht-Japanern wurde vor allem in der Zeit des Nationalismus im frühen 20. Jahrhundert geprägt – ist aber älter – und hielt sich auch nach Kriegsende hartnäckig. Nakane Chie und andere nährten es mit ihren Schriften zu der Einzigartigkeit der japanischen Nation in den 1970er Jahren sogar noch. Ortolani spitzt diese Frage auf den religiösen Hintergrund des jeweiligen Zuschauers zu<sup>446</sup>, Fischer-Lichte behauptet, es könne generell keine Übereinkunft zwischen Schauspieler und Zuschauer über das Bühnengeschehen getroffen werden, wenn sie aus verschiedenen Kulturkreisen stammen<sup>447</sup>. Das halte ich für irreführend und falsch. Gewiss gestalten sich Übereinkünfte zwischen einander kulturfremden Teilnehmern anders als zwischen Teilnehmern mit einem ähnlichen kulturellen Hintergrund, Fischer-Lichte muss sich jedoch die Fragen gefallen lassen, was denn in diesem Fall ein Kulturkreis sein soll und wo die Grenze zwischen zwei Kulturkreisen gezogen werden könne oder müsse. Können beispielsweise Kasachen keine Übereinkunft mit russischen oder usbekischen Schauspielern treffen? Und wie steht es mit polnischen und deutschen, deutschen und österreichischen Teilnehmern?

Bereits in den frühen Reiseberichten des 19. Jahrhunderts und spätestens den Übersetzungen Fenollosas (1853–1908), Pounds (1885–1972) und Waleys (1889–1966) zeigt sich eine ähnlich absurde Einstellung gegenüber der japanischen Kultur. Nōgaku sei rituelles Theater, zu ritualistisch, um es angemessen schriftlich darzustellen, und zu fremdartig für die westliche Bühne, um es vermitteln zu können. Dass diese Einschätzung falsch war, bewiesen bereits die Produktionen

<sup>443</sup> Zu dieser Thematik insges. *ibid.* 29–31.

<sup>444</sup> Bereits an anderer Stelle wurde auf die prekäre Lage hingewiesen, in der sich Nō/Kyōgen während der Zeit der Besatzung befanden, bspw. in 9.3.4 316ff. (Phase 3).

<sup>445</sup> <http://www.jpfa.go.jp/e/>.

<sup>446</sup> Vgl. ORTOLANI 2001 124.

<sup>447</sup> Vgl. FISCHER-LICHTE 2011 25.

von Yeats und Flanagan 1930<sup>448</sup>. Ebenfalls bekannt sind die Ergebnisse der Beschäftigung mit dem Nō aus der Arbeit Bertolt Brechts und Benjamin Brittens<sup>449</sup>. Faubion Bowers, einer der chief censors der Besatzungsmacht, bemühte sich 1952 mit „Japanese Theatre“ um die Vermittlung des japanischen traditionellen Theaters, vornehmlich des Kabuki, mit dessen Betreuung er in der Hauptsache zu tun gehabt hatte<sup>450</sup>. Dass Nō nicht nur für Nicht-Japaner schwierig zu verstehen ist, belegen auch die Schriften Nogami Toyoichirōs, eines der geistigen Väter der modernen Nō-Forschung, der sich dafür aussprach, Nō nicht mit den Augen eines Japaners, sondern mit denen eines Fremden zu betrachten, um seine „Essenz“ erfassen zu können<sup>451</sup>. Ebenso wie die japanische Kultur oder Sprache sind auch Nō und Kyōgen kein Buch mit sieben Siegeln, weder für Japaner noch für Nicht-Japaner<sup>452</sup>. Es ist für jeden möglich, Zugang zu finden, nur fällt es jemandem, der mit Sprache, Kultur und Religion nicht vertraut ist, schwerer als jemandem, der diesen näher steht. Mehr als eine Frage der Herkunft scheint mir der Erfolg eine des Elans und des Durchhaltevermögens zu sein. Aus dem nationalistisch geprägten Vorurteil, Nicht-Japaner könnten Japaner nicht verstehen, haben sich für Nō und Kyōgen aber auch kreative Glücksgriffe ergeben. Truppen passen, wenn sie in das Ausland reisen, ihre Stücke häufig einem Publikum, das sie nicht kennt, an. Sie werden deutlicher, benutzen mehr Requisiten, kürzen oder strecken Szenen. Rimer schreibt von einer Inszenierung von „Tsuchigumo“ [114]<sup>453</sup>, die im Frühling 1988 im Rahmen der Ausstellung „Japan: The Shaping of Daimyō Culture“ in der Washingtoner Nationalgalerie aufgeführt wurde<sup>454</sup>. Die Schauspieler hängten vor der Aufführung zahlreiche papierne Netze auf und warfen mehr von ihnen als üblich auf die Zuschauer, in der Hoffnung, dass nicht der Sprache und des Stückes kundige Besucher dennoch intuitiv verstehen würden, wovon es handelte. Dass ein solches Entgegenkommen in Japan selbst nicht geschieht, trägt möglicherweise dazu bei, dass die Hemmschwelle, Nō/Kyōgen zu besuchen, so groß ist.

<sup>448</sup> Vgl. LEITER 2001 63–64. Hallie Flanagan inszenierte 1930 „Tsunemasa“ am Vassar College.

<sup>449</sup> BRANDON 1997 vii zählt weitere bekannte Namen auf: Gordon Craig, Eugene O'Neill, Jacques Copeau, Paul Claudel u. a. Ebenfalls mehr Namen bei DERS. 1989 28, ZUGSCHWERDT 2007. Mehr zu der Beeinflussung Brechts durch das Nō bei ICHIKAWA Akira: Das Opium der Verwandlung. Drei Quellen der Komik bei Brecht und im japanischen Theater, in: BAYERDÖRFER, Hans-Peter/SCHOLZ-CIONCA, Stanca (Hrsg.): Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich, München 2005, 245–266 und OBA Masaharu: Bertolt Brecht und das Nō-Theater. Das Nō-Theater im Kontext der Lehrstücke Brechts, Frankfurt/Main u. a. 1984.

<sup>450</sup> Vgl. LEITER 2001 65. BRANDON 1989 26 weist darauf hin, dass die Buchprojekte von Bowers und Ernst, der über das Nō schrieb, kurz nach dem Krieg ein großes Wagnis gewesen seien. Ernst veranstaltete 1954 das erste Seminar zu dem Thema asiatisches Theater („Seminar in Oriental Theatre“) an der Universität von Hawai'i, vgl. *ibid.* 27, LEITER 2011 zu Bowers, BRANDON 2011 zu Ernst.

<sup>451</sup> Mehr zu Nogamis und Honda Yasujis Herangehensweise bei MARGINEAN 2001 140–142.

<sup>452</sup> Zu den Übersetzungsschwierigkeiten schreiben PRONKO 1968 426–427 und WEBER-SCHÄFER 1990.

<sup>453</sup> „Tsuchigumo“ [114] und „Funa-Benkei“ [29] gehören zu den Stücken, die am häufigsten außerhalb von Japan gespielt werden, vgl. KAGAYA 2005 235–236.

<sup>454</sup> Vgl. RIMER 1997 185.

### 10.5.2 Nō und Kyōgen in der Welt

<sup>455</sup>1905 spielten japanische Schauspieler der traditionellen Theaterkünste erstmals auf nicht-japanischem Boden (am 25. Mai in Korea, am 28. Oktober in Taiwan). Die Tournee der Truppe Kanze Kiyokados in Korea fand jedoch nicht unter der Prämisse kulturellen Austausches statt, sondern diente der Demonstration der Überlegenheit Japans, ebenso der Bau und die Nutzung von Bühnen in China und Taiwan. Auch in diesen Ländern setzte sich das Publikum hauptsächlich aus den Eliten der Einheimischen und zu bedeutend größeren Teilen den Besatzern zusammen, in Korea und Taiwan Vertretern der Kolonialbehörden. Die Auswahl der Stücke richtete sich nach deren Geschmack und inszenierte den Siegeswillen und den Ruhm des japanischen Kaiserreichs. Erst ab 1912 spielten Nōgaku-Truppen für Japaner auf dem chinesischen Festland, vorwiegend in der Mandschurei. Bis zu Kriegsbeginn machte sich darüber hinaus eine zunehmende Konzentration auf die japanische Bevölkerung der nicht-japanischen Gebiete bemerkbar, für die Nōgaku einen Hauch Heimat in den Besatzungsalltag und die Kolonien brachte. Entsprechend gerieten die späteren Programme und der Ton generell kriegerrischer und nationalistischer und schworen die Nation auf den Kaiser und dessen Nachfahren ein<sup>456</sup>. Zweifellos haben Tourneen von japanischen Schauspieltruppen sich seit dieser Zeit stark verändert und dienen in erster Linie kommerziellen und touristischen Zwecken. Das gilt sowohl für den Besuch Kawakami Otojirōs 1900 und 1902 in Europa<sup>457</sup> als auch für die Reisen von Kabuki- und Nō-Truppen nach Nordamerika und Venedig in den 1950er Jahren. Immer waren die Spieler auch kulturelle Botschafter ihres Landes. Im Falle Kawakamis wurden sie als Repräsentanten einer unterlegenen<sup>458</sup>, im Falle der Nō-Truppe auf der Biennale einer fremden und geheimnisvollen Kultur wahrgenommen.

Quantitativ betrachtet haben Nō-Truppen mehr Auslandsreisen unternommen (130) als Kabuki-Truppen (48)<sup>459</sup>. Dennoch ist Kabuki in Nordamerika und Europa meist bekannter. Thornbury führt dies zurecht auf den Aufwand zurück, mit dem dessen Ensembles ihre Darbietung präsentieren. Während die Spielgruppen der Nō- und Kyōgen-Schulen auch problemlos auf einer Behelfsbühne ohne Requisiten auftreten können und ihre Masken und Kostüme recht bequem zu transportieren sind, benötigen Kabuki-Truppen große Bühnen. Sie haben aufwändig gestaltete Bühnenbilder, führen für jeden Schauspieler mehrere Kostüme und Requisiten mit, darunter Waffen, Tragekörbe, Sandalen, Stiefel, Hüte. In den meisten Stücken treten zahlreiche Statisten ebenfalls umständlich kostümiert in der Kleidung edo-

<sup>455</sup> Sämtliche nicht anders ausgezeichneten Informationen zu Nō/Kyōgen im Ausland in diesem Abschnitt stammen aus THORNBURY 2001.

<sup>456</sup> KAGAYA 2001 II beschreibt diese Kulturpolitik zwischen 1905 und 1945 ausführlich, aber nüchtern, ab 261. Vorher definiert sie die Begriffe „Gaichi“ und „Naichi“ (s. 10.5.1 435).

<sup>457</sup> Kawakami und seine Frau Sadayakko gehörten einer nicht traditionellen Kabuki-Schule an. Sie passten ihr Spiel an die Geschmäcker ihres Publikums an und spielten nur Auszüge aus Kabuki-Stücken mit geringem Aufwand.

<sup>458</sup> Vgl. FISCHER-LICHTE 2011 25–27.

<sup>459</sup> Bevorzugt bereist werden Nordamerika und Europa. Zahlen aus dem Jahr 1997.

zeitlicher Japaner auf. Einer Nō-Truppe fällt daher das Reisen leichter, ihr Eindruck ist jedoch nicht so bleibend wie der einer Kabuki-Vorstellung<sup>460</sup>.

Erstmals nach der Korea-Reise Kanze Kiyokados war eine hierfür angereiste Nō-Truppe außerhalb Japans oder der von Japan besetzten Gebiete Festlandasiens auf der Biennale in Venedig im Jahre 1954 zu sehen<sup>461</sup>. Dabei war die Finanzierung der Reise bis zuletzt alles andere als sicher. Spieler hatten sich an ihr Publikum und andere private Geldgeber wenden und sie um Spenden bitten müssen, um der Einladung nachzukommen. Am Ende reichte es nur für das Nō-Ensemble, nicht jedoch für die Kyōgenkata. Diese konnten daher die Reise nicht antreten. Spätere eigene Auslandsreisen leisteten je ihren Beitrag zu der Emanzipation des Kyōgen vom Nō.

Gastauftritte in anderen Ländern halfen nicht nur bei der japanischen Kulturvermittlung in der Fremde, sie wirkten sich auch positiv auf die Bühnenkünste in Japan selbst aus<sup>462</sup>. Mitunter beschreiben Forscher den Einfluss, den die Erfahrungen außerhalb Japans auf das moderne Nō/Kyōgen gehabt haben, als mindestens ebenso groß wie der aus dem Spiel auf japanischen Bühnen. Thornbury vermutet, das Interesse, mit dem Nordamerikaner und Europäer auf den Tournées der 1960er und 1970er Jahre dem fremden Theater begegneten, habe sich auf die Japaner in der Heimat übertragen. Sie bringt den Bau des Nationaltheater direkt mit dem Erfolg der Nō-Truppen im Ausland und der Notwendigkeit in Verbindung, in Japan selbst ein kundiges Publikum auszubilden. In der Nachkriegszeit wandelte sich der Gedanke der kulturellen Überlegenheit, der die Taishō- und frühe Shōwa-Zeit geprägt hatte in den kultureller Einzigartigkeit. Der japanische Sonderweg, den Ethnologen seit den 1960er Jahren beschrieben, sah sich in dem Lob und der Begeisterung ausländischer Theaterbesucher bestätigt. Eine wichtige Erkenntnis aus den Auslandsreisen für die Schauspieler hingegen bestand darin, dass sich das Publikum nicht zwingend nur aus Kundigen zusammensetzen muss, um die Vorstellung gelingen zu lassen.

Erstaunlicherweise werden diese Aspekte in der nicht-japanischen Forschung bislang noch nicht ausreichend gewürdigt<sup>463</sup>. Europäische Gelehrte stellten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Bestürzung fest, dass es nicht so einfach zu sein schien, Zugang zum Nō zu finden, wie es sich in den Übersetzungen des späten 19. Jahrhunderts und den Reiseberichten dargestellt hatte. Sie hatten geglaubt, genau zu wissen, was sie im Theater erwarten würde, aber das Nō er-

<sup>460</sup> Dass Kabuki-Produktionen im Ausland überhaupt möglich sind, hat mit den guten Beziehungen der Shōchiku (Gesellschaft für die Organisation aller Kabuki-Spieler) mit der japanischen Regierung zu tun.

<sup>461</sup> Zu der historischen Einordnung und Bedeutung dieser Reise a. KAGAYA 2001 II 258.

<sup>462</sup> PARKER, Helen S. E.: Crossing borders in the presentation of *nō* through multimedia, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsg.): *Nō Theatre Transversal*, München 2008, 222–232 beschreibt die Vor- und Nachteile (multi)medialer Präsentation und ihrer Bedeutung bezüglich eines interkulturellen Dialogs über das Nō und komparativer Vergleiche mit anderen Theaterformen.

<sup>463</sup> KOMINZ 1988 199 bespricht kurz den umgekehrten Prozess: den Besuch von Touristen von Vorstellungen im Inland. Zudem nennt er mehrere Beispiele für Einflüsse, die diese speziellen Aufführungssituationen auf die Kunst gehabt haben. Diese können auf solche außerhalb Japans übertragen werden, sind jedoch vom jeweiligen Land und dem Publikum abhängig, das es stellt.



schien ihnen fremdartiger und schwieriger als sie angenommen hatten<sup>464</sup>. Diese Erkenntnis begünstigte die Fehlwahrnehmung, japanische Kultur sei für einen Nicht-Japaner nicht zu verstehen. Demgegenüber stellt Thornbury fest, dass durch die Entstehung eines kundigen Publikums in anderen Ländern für die Nō-Spieler eine Entgrenzung des Nō stattgefunden habe. Dies leitet sie aus den Bühnenprogrammen her, in denen vermehrt anspruchsvolle Stücke zu finden seien, mit denen selbst Japaner Probleme haben.

Hinsichtlich Erfundener Traditionen ist die Bedeutung ausländischer Forschungsarbeiten nicht zu vernachlässigen. Diese prägen das Bild von Nō/Kyōgen im Aus- wie im Inland als einer von Traditionen bestimmten Bühnenkunst, deren Entwicklung 1868 einfach abgebrochen ist. Bühnenprogramme und Broschüren, Einleitungstexte und anderes zu diesen Gelegenheiten veröffentlichte Material verbreiten und bestätigen Erfundene Traditionen. Ohne das nötige Hintergrundwissen formt sich genau das Bild, das diese Studie zu widerlegen versucht. Fischer-Lichte weist zudem darauf hin, dass Erwartungshaltungen seitens des Zuschauers häufig zu Fehlwahrnehmungen führen. Theaterkritiker, die Kawakamis Truppe gesehen hatten, hoben insbesondere die Eigenschaften hervor, nach denen sie im heimischen Theater vergeblich suchten. Sie fahndeten nach den Qualitäten, an denen es ihrer Meinung nach im „alten“, kontinentalen Theater fehlte<sup>465</sup>. Dass ähnliche Motive in der Nachkriegszeit und in den 1960er und 1970er Jahren, in denen es immer leichter wurde, sich mit den Theatern ferner Kulturen zu beschäftigen, bei der Wahrnehmung durch Gelehrte aus Europa und Nordamerika eine Rolle gespielt haben könnten, wurde meiner Kenntnis nach in der Forschung bislang jedoch nicht in Betracht gezogen. Bevor das japanische Kaiserreich Ostasien mit Krieg überzog, konzentrierten sich die Sehnsüchte seiner Führung auf den technologischen Fortschritt vor allem im militärischen Bereich und generell den Einzug in die Moderne, um den Großmächten Europas und Nordamerikas ebenbürtig zu sein. Nach 1945 aber hatte sich der Fokus geändert. Gegenstand der Kritik war nun nicht mehr die Rückständigkeit der japanischen Nation, sondern das Verschwinden von Traditionen im Zuge einer immer radikaleren Anpassung an „den Westen“. Ohne die Forschungsarbeit bis in die 1970er Jahre herabsetzen zu wollen, zeichnete sie sich durch den reaktionären Rückbezug auf eine ferne und in der Regel fiktive Vergangenheit aus, aus der Nō/Kyōgen direkt zu der Gegenwart zu sprechen schien. Das war in Europa nicht anders als in Japan.

<sup>464</sup> Vgl. BAYERDÖRFER, Hans-Peter: *Nō in Disguise: Robert Wilson's Adaptation of Nō Elements in his Production of Alkestis/Alceste*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): *Japanese Theatre and the International Stage* (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 367–384 368.

<sup>465</sup> Vgl. FISCHER-LICHTE 2011 28–29.

## 11. ORGANISATION UND FINANZIERUNG

- 11.1 Das Iemoto Seido
  - 11.1.1 Frühformen der Organisation
  - 11.1.2 Organisation der Sarugaku-Truppen vom „Shūdōsho“ im 15. Jahrhundert zum „Iemoto Seido“ im 18. Jahrhundert
  - 11.1.3 Das Iemoto Seido und der „Vatikanische Zirkel“
  - 11.1.4 Organisation der Sarugaku-Truppen und -Schulen im 17./18. Jahrhundert
  - 11.1.5 Organisation der Nō-Schulen nach der Meiji-Restauration
  - 11.1.6 Bedeutung des Iemoto Seido für das Nō des 20. und des 21. Jahrhunderts
  - 11.1.7 Iemoto im Kyōgen
- 11.2 Lehrer und Schüler
  - 11.2.1 Lehrer, Schüler und Mitschüler: Miteinander im Unterricht
  - 11.2.2 Irregulärer Unterricht
  - 11.2.3 Regulärer Unterricht
  - 11.2.4 Schlussbemerkung zu dem Thema Lehrmethode
- 11.3 Bühne und Politik
  - 11.3.1 Theater und Herrschende (vor Kan'ami bis 1868)
  - 11.3.2 Theater und Staat (1945 bis in die Gegenwart)
  - 11.3.3 Schlussbemerkung
- 11.4 Finanzierung der Schulen
  - 11.4.1 Finanzierung und Förderung im Sarugaku bis zur Meiji-Restauration
  - 11.4.2 Förderer und ihre Rolle im japanischen Kaiserreich (1868 bis 1945)
  - 11.4.3 Schauspielerei als Haupt- und als Nebenberuf seit der Meiji-Restauration
  - 11.4.4 Staatliche und private Fördermaßnahmen seit 1950
  - 11.4.5 Schlussbemerkung

Dieses Kapitel führt meine Studie zu einem Abschluss, indem es alle vorherigen miteinander verbindet. Während ich in den Kapiteln 5 bis 9 die Grundlagen für die Beschäftigung mit dem theatralen Ereignis in Kapitel 10 behandelt habe, des Bereichs, in den Besucher mehr oder weniger Einblick erhalten, wenn sie im Theatersaal sitzen, werde ich in Kapitel 11 unter dem Thema „Organisation und Finanzierung“ für Unbeteiligte nicht einsehbaren Bereiche von Nō und Kyōgen zusammenfassen:

- a) Das **Iemoto Seido** bildet heute die Dachstruktur für die Verwaltung der Schulen und deren Miteinander. Zwar ist der Begriff für Sarugaku/Kyōgen nicht vor dem 18. Jahrhundert belegt, aber die grundsätzlichen Strukturen, die die Organisation der Schulen bis heute prägen, existieren in ihren Grundlagen bereits in der Zeit Zeami im frühen 15. Jahrhundert. Wie sich aus den Tayū unter den Tokugawa Alleinverantwortliche für die Verwaltung der Truppen und schließlich Schulen entwickelten, deren Wirken vor allem auf die wirtschaftliche Konsolidierung ihrer Häuser (Ie) und Schauspieltradition (in diesem Fall ihrer „Schule“) ausgerichtet waren, wird 11.1 behandeln.
- b) Bereits in Kapitel 7 und 10 habe ich mich zum **Unterricht** und seiner Bedeutung für die Bewahrung des Bildes einer unveränderlichen Tradition geäußert. 11.2 wird sich mit dem Aufbau und den Schwerpunkten der Ausbildung sowie deren Folgen beschäftigen: Die Schüler werden von ihren Lehrern in die Organisation der Schulen und damit die Grundlagen der Kunst eingeführt. Damit verbunden übernehmen sie – sofern sie nicht bereits daran glauben – auch die Erfundenen

Traditionen des 19. und 20. Jahrhunderts, von denen ich in den vorigen Kapiteln geschrieben habe. Nō und Kyōgen erfinden sich mit jedem Schüler neu.

- c) Eher kurz möchte ich in 11.3 das Verhältnis von Nō/Kyōgen und **Herrschaft** behandeln. Zum einen sind politische Führung und Publikum bis in das 20. Jahrhundert nahezu identisch – und daher bereits Gegenstand von Kapitel 10 –, zum anderen behandle ich die Finanzierung durch den japanischen Staat nach 1947 ausführlich in 11.4.
- d) Der Schwerpunkt in 11.4 wird auf den **Maßnahmen in der Kulturförderung** des japanischen Staates durch das Bunkazai Hōgohō liegen. Zuvor möchte ich jedoch noch einmal zusammenfassen, wie sich die Truppen und Schulen bis 1952 finanzierten.

Die Themen a) bis d) bilden nicht nur den Abschluss dieser Studie, sie liefern eine Erklärung für den Stand der Dinge in Nō und Kyōgen, den ich in den vorherigen Kapiteln besprochen habe. Mit ihnen wird meine umfassende Darstellung von Nō und Kyōgen und ihrer Entwicklung von 1868 bis in die Gegenwart komplett sein.

## 11.1 DAS IEMOTO SEIDO

Die Iemoto der Goryū San'yaku sind nicht nur die Bewahrer, sondern auch die Bestimmer der Tradition. Seit der Verbreitung des Iemoto Seido gegen Ende des 18. Jahrhunderts in den Künsten und Handwerken von Edo überlassen die Schulen es ihren Oberhäuptern, nahezu kritiklos darüber zu befinden, welche Gegenstände oder Praktiken zu der Tradition zählen und welche nicht. Wer sich gegen ihr Wort erhebt, wird gebrochen oder aus der Gemeinschaft der Schule ausgeschlossen. Iemoto sind jedoch nicht plötzlich in den Schulen erschienen, sondern auch ihre Position und ihre Macht haben sich im Laufe der Geschichte von Sarugaku und Kyōgen nach und nach herausgebildet. Dieser Prozess, seine Grundlagen und seine Bedeutung für die Schwesterkünste bis heute sollen in diesem ersten Unterkapitel untersucht werden.

### 11.1.1 Frühformen der Organisation

#### Der Tayū und die Herkunftslegenden der Truppen

Die Schulen Kanze, Hōshō, Kongō und Konparu verstehen sich als Nachfolger der Truppen Yūzaki, Tobi, Sakado (Sakōdo) und Enman'i (Emai) aus Yamato, die Kita-Schule hingegen ist eine Neugründung des 16./17. Jahrhunderts. Bis zu diesem Zeitpunkt gelang es den Truppen der Kanze, Hōshō, Kongō und Konparu, sich die Truppen aus Ōmi, die Truppen vom Hie-Schrein, Yamashina, Shimosaka und Hie, und die Truppen Mimaji, Ōmori und Sakaudo aus der Nähe von Kyōto einzuverleiben. In den heutigen Nō-Schulen vereinigen sich also die Erben von Spielgruppen aus Yamato, Ōmi, Hie sowie einiger provinzieller Truppen<sup>1</sup>. Sie konzentrierten

---

<sup>1</sup> Über ganz Zentraljapan verteilt bestanden damals Theatertruppen, in den Siedlungsgebieten im Kansai mehr als im Rest des Reiches, manche über weite Strecken reisend, manche mehr oder weniger stationär, vgl. BRANDON 1997 102. Der Norden und das heutige Hokkaidō (bis 1869 nach der Bevölkerung Ezo oder Ezochi) waren nur spärlich mit japanischen Handelsniederlassungen besiedelt. Sie gehörten daher lediglich nominell zum Kai-

sich im 14./15. Jahrhundert auf die Gegend um die Hauptstadt Kamakura, in der Yamato- und Ōmi-Truppen zu dieser Zeit auch in Konkurrenz zueinander traten<sup>2</sup>. Damals wurden die Truppen noch nicht von einem Oberhaupt mit absoluter Macht geführt, sondern von einem Tayū<sup>3</sup> genannten Truppenführer<sup>4</sup>. Dieser war nach Kan'ami in der Regel das Mitglied, das den Okina spielte. Bis in das 14. Jahrhundert schien es nicht unüblich gewesen zu sein, den ältesten Spieler zu dem Tayū zu ernennen<sup>5</sup>. Dessen Vorrechte gerieten um die Mitte des Jahrhunderts jedoch langsam in Vergessenheit. Zeami zementierte dies schließlich durch die Einführung von Geheimschriften<sup>6</sup>. Ein Brauch, nach dem einer der Söhne des Tayū diesem nachfolgte, wenn er starb oder sich zurückzog, bestand im 15. Jahrhundert noch nicht. Zeami beispielsweise konnte seinen Sohn nicht als seinen Nachfolger durchsetzen, außerdem starb er vor ihm. Seine Schriften vererbte er daher an seinen Schwiegersohn, sehr zum Zorn des Shōgun und seines Nachfolgers in dessen Gunst, dem Sohn seines Bruders Shirō, On'ami. Noch heute werden die Vorleser im Bunraku Tayū genannt, in den Namen ihrer herausragenden Führer hat sich diese Bezeichnung ebenfalls niedergeschlagen (Takemoto Gidayū, Takemoto Seidayū oder Kiyomizu Ridayū).

„Okina“ war bereits im 14. Jahrhundert von großer Bedeutung für das Sarugaku und ein Sinnbild für seine Herkunft und seine Geschichte. Mit der Erstauufführung dieses Stücks durch einen Tayū begann daher ein neuer Zeitabschnitt für die Truppe. Sie wurde gewissermaßen ein zweites Mal geboren<sup>7</sup>. „Okina“ scheint jedoch nur ein Sinnbild für die Herkunft und Geschichte der Kunst, nicht der Truppen selbst gewesen zu sein. Ursprünglich führten diese sich auf den Fund einer Maske zurück, nach der oder deren Fundort sie sich benannten. Manche Orte in Japan tragen noch heute Namen, die an diese Ereignisse erinnern, denen auch eine große kultische Bedeutung zukam. Zu jeder der Masken erzählten sich die Schauspieler eine je eigene Herkunftslegende<sup>8</sup>. Weil sie die Erinnerung an sie pflegten, betrachteten die Truppen sich als Bewahrer des Erbes der Masken oder anderer Hinterlassenschaften, seien es Handrequisiten oder Kostüme, Schriften oder anderes, auf denen sie ihre Herkunft aufbauten – und beanspruchten somit

---

serreich, Hokkaidō und die nördlicher gelegenen Kurilen und Südsachalin wurden von der Bevölkerungsgruppe der Ezo (heute bekannter unter dem Namen Ainu) bewohnt.

<sup>2</sup> Vgl. BARTH 1972 64–65, RATH 2004 19; INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 99. Hervorzuheben sind die bei Inoura/Kawatake genannten Nyōbō Sarugaku und Nyōbō Kyōgen-Truppen, in denen nur Frauen (bzw. im Chigo Sarugaku nur Knaben) spielten. Erst im 17. Jahrhundert gelang es den höfischen Truppen, Männer-Sarugaku gewisse Privilegien zu erkämpfen – ohne Frauen- und Knaben-Sarugaku ganz verbieten zu können; mehr zu diesen findet sich bei GEILHORN 2011 61–67. BARTH 1972 69ff. konzentriert sich hingegen auf die Konkurrenz durch Dengaku-Truppen, deren Kunst im 14. Jahrhundert eine letzte Blüte erlebte.

<sup>3</sup> INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 91 schreiben abw. „Dayū“. Mit der Frage nach der Lesart eines Kanji (chinesisches Schriftzeichen mit japanischer Lesung) zu einem bestimmten Zeitpunkt beschäftigen sich Linguisten. Häufiger als diese Lesart findet sich in der Fachliteratur „Tayū“. Daher werde auch ich sie verwenden.

<sup>4</sup> Vgl. KEENE 1996 (1993) 228–229, 232.

<sup>5</sup> Vgl. RATH 2004 56, 78.

<sup>6</sup> S. insbes. 11.1.1 447–450.

<sup>7</sup> Vgl. RATH 2004 78–79.

<sup>8</sup> Vgl. *ibid.* 16, 19, 8.1.7, insbes. 247–249.

für sich das Privileg, mit ihr in Verbindung stehende Vorstellungen geben, an mit ihr in Verbindung stehenden Orten wie Schreinen oder heiligen Stätten spielen zu dürfen und dergleichen mehr<sup>9</sup>.

Zeami schließlich schrieb den Truppen aus Yamato und Ōmi die künstlerische Herkunft von Hata<sup>10</sup> no Kōkatsu zu, einem Minister Shōtoku Taishis (574–622)<sup>11</sup>, der von diesem aufgefordert worden sein soll, ihn mit 66 Masken 66 mal zu unterhalten. Diese gemeinsame Herkunft wurde zu der Grundlage der Vereinigung beider Regionen – und ist zugleich die japanische Herkunftslegende des Sarugaku, denn aus den 66 Darbietungen des Hata no Kōkatsu soll dieses entstanden sein<sup>12</sup>. Shōtoku Taishi, eine der großen Persönlichkeiten der japanischen Geschichte, Bringer des Buddhismus und Organisator des kaiserlichen Hofes, diente somit als Pate einer Kunst, die er nie gesehen haben kann<sup>13</sup>. Spitzenahmen waren im Mittelalter auch in Europa gebräuchlich, um die Legitimität der eigenen Linie zu unterstreichen. Die Kanze-Truppe führte sich bei diesem Wettstreit des besten Spitzenahns auf den kaiserlichen Minister Sugawara no Michizane (845–903) zurück, von dem die Kanze-Iemoto heute noch Hinterlassenschaften besitzen<sup>14</sup>. Sowohl Sugawara als auch Shōtoku Taishi sollen nach ihrem Tod als Rachegeister Japan heimgesucht haben und haben daher einen bleibenden Eindruck bei der Bevölkerung hinterlassen. Besonders Sugawara bedurfte offenbar großer Besänftigung, denn noch heute werden zahlreiche Matsuri in ganz Japan zu seinen Ehren abgehalten<sup>15</sup>. Hingegen soll Kan'ami den Namen „Kanze“ von einem Priester auf dem Weg zum Hase-Tempel in Yamato erhalten haben<sup>16</sup>. Die Umewaka-Familie, die der Kanze-Schule angeschlossen ist, führt sich auf Hiogu no Kami Kagehisa zurück, dessen Mutter vor seiner Empfängnis von einer Nō-Maske geträumt haben soll. Kagehisa kam auf eine Einladung des Kaisers Go-Tsuchimikado (1442–1500) hin angeblich im Alter von 16 Jahren an dessen Hof und spielte für ihn. Zum Dank soll er von Go-Tsuchimikado mit dem Namen „Ume“ und dem Ehrensuffix „waka“ belohnt worden sein<sup>17</sup>. Schneider hingegen erklärt, ihr Spitzenahn sei Tachibana Moroe (684–757), Herausgeber des „Man'yōshū“<sup>18</sup>. Das „Man'yōshū“ ist die älteste japanische Liedersammlung.

<sup>9</sup> Vgl. RATH 2004 24.

<sup>10</sup> Bei Rath „Hada“, bei Coldiron „Hata“, vgl. Fn. 3 auf der Vorseite.

<sup>11</sup> COLDIRON 2004 113 weiß zu berichten, dass er halbgöttlicher Abkunft gewesen und vor Shōtoku Taishi bereits unter mehreren Kaisern gedient haben soll. Zu der Fassung der Legende bei Zeami im 4. Buch von „Fūshikaden“ s. BENL 1953 59–65 (hier irrtümlich „Kwadensho“), RIMER/YAMAZAKI 1984 31–37.

<sup>12</sup> Gemäß der Fassung der Konparu-Truppe. Die Kanze-Truppe hingegen behauptete, das Sarugaku gehe auf das gemeinsame Wirken Kan'amis, Zeamis und On'amis zurück. Dieser Streit schwelte Jahrhunderte lang sogar in den „Kakiage“ genannten Inventurschriften für die Tokugawa-Shōgunen, vgl. RATH 2004 124–133, 11.1.4 463–465.

<sup>13</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 110, RATH 2004 21–22, Die Konparu-Truppe soll eine dieser Masken (Konpon no Men) unter Zenchiku noch aufbewahrt haben. Zu der Funktion des Maskenmythos generell 8.1.7, insbes. 247–249.

<sup>14</sup> Vgl. RATH 2004 22–23.

<sup>15</sup> Vgl. PLUTSCHOW 1996 76–79.

<sup>16</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 86.

<sup>17</sup> Vgl. COLDIRON 2004 115.

<sup>18</sup> Vgl. SCHNEIDER 1983 95.

### **Zu der Bildung der Truppen (Za)**

Eine Organisation in Truppen (Za)<sup>19</sup> bestand im Sarugaku seit 1260. Das bis in das 15. Jahrhundert bei den Shōgun beliebtere Dengaku hatte bereits ab 1200 solche in der Forschung gelegentlich mit „Gilden“ übersetzten Truppen organisiert<sup>20</sup>, um die Mitgliederzahlen zu begrenzen. Bevorzugt wurden die Sprösslinge reicher Familien aufgenommen, die bereit waren, ein Leben als Paria zu führen und einige Scheffel Reis bezahlten<sup>21</sup>. Mitunter war auch das Talent relevant, aber nicht immer. Die ersten Sarugakuza wurden in den Provinzen Tanba (Honza) und Settsu (Shinza) gegründet, nicht in Kyōto, wo sich 1200 die Dengaku Honza zusammengeschlossen hatte<sup>22</sup>. Diese örtliche Komponente spiegelt auch die Beliebtheit beider Künste zu dieser Zeit wider.

Die Za des 13. Jahrhunderts unterschieden sich stark von den späteren, nicht nur in ihrer Hierarchie, sondern auch ihrem Zweck: sie ordneten den an einem Tempel oder Schrein beschäftigten Schauspielern für die religiösen Feiern, zu denen sie auftraten, streng eine bestimmte Funktion zu. Die Rangordnung innerhalb der Truppen richtete sich nach der Bühnenerfahrung, mit dem erfahrensten und daher meist ältesten Mitglied an der Spitze, dem Zachō („Führer des Za“). Der Tayū, der später die Truppenführung übernahm, stand in der Hierarchie damals an dritter Stelle, hinter dem Gon-no-Kami. Hierarchisch befanden sich die Zashu genannten einfachen Mitgliedern unter ihnen, und diesen waren jeweils spezifische Aufgaben zugeteilt. Zunächst spielten die Za nur zu religiösen Feiern an Tempeln und Schreinen, später auch auf Großveranstaltungen wie Kanjin Nō und privaten Vorstellungen in den Residenzen der Mächtigen. Da die Mitglieder einer Za von den Tempeln und Schreinen einzeln angestellt wurden, konnten sie auch jedes für sich entlassen werden<sup>23</sup>.

Die Zugehörigkeit zu den Truppen konnte erblich sein, aber es war für Talentierte oder solche, die es sich leisten konnten, möglich, auch von außerhalb hinzuzustoßen. Zudem konnten Truppen jederzeit gegründet und wieder aufgelöst werden, was auch sehr häufig geschah. Kan'ami zum Beispiel hatte die Yūzakiza selbst gegründet. Sie spielte am Kasuga-Schrein, nachdem er als Kind an diesen gegeben worden war. Angeblich hatte ein an ihm verehrter Kami namens Kasuga Myōjin ihn Sarugaku spielen sehen wollen. Bereits an anderer Stelle habe ich angesprochen, dass es im 15. und 16. Jahrhundert in Mode kam, Sarugaku oder eine andere Unterhaltungskunst zu erlernen, um seine Gäste zu unterhalten. Rivalisierende (meist Laien-)Truppen hielten sich auch nach der Institutionalisierung des Sarugaku in Edo im 17. Jahrhundert noch lange Zeit, mitunter bis in das 19. Jahrhundert<sup>24</sup>.

---

<sup>19</sup> Zu der Herkunft des Begriffs „Za“ schreibt ausführlich BARTH 1972 47–48.

<sup>20</sup> Dengakuza hatten immer nur 13 Mitglieder, vgl. HARRIS 2006 86–87.

<sup>21</sup> Kan'ami bspw. war der Sohn einer Samurai-Familie und gewiss nicht arm, vgl. ORTOLANI 1995 94, RATH 2004 139.

<sup>22</sup> Vgl. BARTH 1972 48, HARRIS 2006 86–87.

<sup>23</sup> Vgl. BARTH 1972 73.

<sup>24</sup> Vgl. RATH 2004 9.

## Die Hofschauspieltruppen

Shōgun Ashikaga Yoshimitsu nahm nach der Vorstellung 1374 oder 1375 in Imagumano<sup>25</sup> nur Zeami bei sich auf, nicht jedoch dessen Vater<sup>26</sup>. Diesen förderte er lediglich, indem er das Patronat für die Yūzakiza übernahm. Das war damals nicht unüblich und die Yūzakiza blieb eine von mehreren im Zeitraum von 1350 bis 1450 geförderten Sarugaku- und Dengaku-Truppen. Bereits lange nach der Hochzeit Zeamis und dessen Tod, im Jahre 1449, hob Ashikaga Yoshimasa die Kanze-Truppe in den Rang einer Hofschauspieltruppe. Bis dahin waren sie „nur“ eine der geförderten Truppen gewesen<sup>27</sup>. Aus der Erhebung ergaben sich jedoch große Vorteile. Bis in das 17. Jahrhundert hinein wurde nämlich nicht zwischen professionellen und nicht professionellen Truppen unterschieden<sup>28</sup>. Eine Hofschauspieltruppe bestand jedoch nicht aus Laien, sondern aus Schauspielern mit genügend Bühnenerfahrung, um den Shōgun und seine Entourage unterhalten zu können. Für den Status der Yūzakiza und anderer Hofschauspieltruppen war die Erhebung sehr förderlich, zumal sich nun auch Vasallen des Shōgun darum bemühten, sie für Vorstellungen anzuwerben. Pinnington deutet jedoch an, dass die Shōgune sich das Recht vorbehalten haben könnten, in die Nachfolge der Truppenführung einzugreifen<sup>29</sup>. Das halte ich für fragwürdig, denn nach dem Tod von Kanze On'ami waren die Tayū der Hauptlinie meist sehr jung. Die Kanze begegneten diesem Problem, indem sie ihnen ältere Spieler wie Kanze Nobumitsu an die Seite stellten, die die Führung stellvertretend für sie übernahmen<sup>30</sup>. Hätten die Shōgune ein Veto-recht bei der Bestimmung des Nachfolgers für sich beansprucht, hätten sie dieses sicher genutzt, um favorisierte Schauspieler durchzusetzen. Dies ist meiner Kenntnis nach nur einmal geschehen, zu Beginn des 15. Jahrhunderts bei der Benennung On'amis.

## Zu der Bedeutung von Geheimschriften

Sarugaku-Spieler waren Paria. Das galt auch noch für Kan'ami, Zeami und ihre Nachfolger, sofern diese nicht eingeladen wurden, bei Hof zu leben. Sie lebten jenseits der Städte bei anderen Paria wie den Schlachtern oder Scharfrichtern<sup>31</sup> in Sanjō genannten Siedlungen<sup>32</sup>. Zeami erhielt durch seine frühe Aufnahme an den Hof des Shōgun jedoch die Gelegenheit, sich und seine Truppe aus dem sozialen Abseits herauszuheben. Er wurde vom Hofadeligen Nijō Yoshimoto (†1388) in der

---

<sup>25</sup> Beschrieben z. B. bei BARTH 1972 77–79, HARRIS 2006 90–91, ORTOLANI 1995 96.

<sup>26</sup> Vgl. *ibid.* 94–95, SCHNEIDER 1983 18–19. Bei Schneider findet sich eine Zeitleiste bedeutender Ereignisse aus der Geschichte des Sarugaku (und später Nō) bis in die 1970er Jahre.

<sup>27</sup> Vgl. *ibid.* 26.

<sup>28</sup> Das bedeutete jedoch nicht, dass die Yamato-Truppen (Kanze, Konparu, Hōshō und Kongō) keine Versuche unternommen hätten, dies zu ändern, s. hierzu RATH 2004 144–151.

<sup>29</sup> Vgl. PINNINGTON 1997 210–211.

<sup>30</sup> Vgl. BARTH 1972 83.

<sup>31</sup> Der Kontakt mit Blut beschmutzt in der japanischen Glaubenswelt den Menschen, der sich daraufhin reinigen muss. Menschen, die aufgrund ihres Berufs täglich mit Blut zu tun haben, haben mehr den Status von Nichtmenschen, s. 4.1 74, 4.4.3 91 (z. aka-fujō); s. zu den Burakumin NEARY 2010.

<sup>32</sup> Vgl. RATH 2004 34–35.

Dichtkunst unterwiesen und nutzte sein neu gewonnenes Wissen dazu, Geheimschriften anzufertigen. Diese sind „geheim“, weil sie nur für einen begrenzten Personenkreis zu lesen bestimmt sind<sup>33</sup>. Manche Schriften waren nur für seinen Nachfolger in der Führung der Truppe gedacht, manche machte Zeami allen Mitgliedern zugänglich, nicht nur, um sein System der Lehre (Shūdōsho) durchzusetzen, sondern auch, um eine Grundlage für die Autorität seiner Nachfolger zu schaffen. Denn sämtliche Schriften bezogen sich mehr oder weniger aufeinander und ergänzten sich so. Truppenmitgliedern war jedoch nur ein Teil des Geheimwissens zugänglich, für den Rest waren sie auf den Truppenführer und ihm untergeordnete ranghöhere Spieler angewiesen. Dieses neue Lehrsystem bildete den Vorläufer des sich später herausbildenden Iemoto Seido, mit dem ich mich in 11.1.2 beschäftigen werde. Pinnington zweifelt daran, dass Zeami beabsichtigt hatte, mit seinen Schriften eine Nachfolgeregelung zu schaffen. Es scheint näher zu liegen, seine Anmerkungen ernst zu nehmen, unter den Sarugaku-Spielern seiner Zeit habe er schlicht keinen gefunden, der die Kunst gut genug beherrsche und daher seine Lehren fortführen könne:

„For a master of courtly performance to write a readily comprehensible and systematic account of his knowledge, however, was considered a betrayal of the principle of secrecy, only to be countenanced under particular circumstances.“<sup>34</sup>

Rath hingegen schreibt, es sei offensichtlich, dass die Schriften Zeamis nicht für ein breiteres Publikum, sondern für ausgewählte Spieler gedacht waren, die sie auch verstanden<sup>35</sup>. Enthalten konnten solche Geheimschriften Verschiedenes, nur selten blieben sie lange erhalten. Zeami stellte in seinen Texten Regeln für das Sarugaku lediglich seiner Truppe auf (später der Yamato-Region). Dadurch beanspruchte er nicht nur für sich, Sarugaku zu repräsentieren, sondern auch, dass alle diejenigen, die sich nicht an diese Regeln hielten, nicht Yamato-Sarugaku spielten. Manchen Truppen wie den Shōmonji, Rivalen der Kanze in der Gunst des Shōgun und der Tempel, spricht er durch ihre Nichterwähnung die Legitimation ab<sup>36</sup>. Darüber hinaus schrieb er „Sarugaku“ nicht mehr mit dem Kanji für „Affe“, sondern mit dem für „Kami“. Diese Proklamation religiöser Herkunft seiner Kunst half dabei, den niedrigen sozialen Rang der Schauspieler aufzuwerten. Die Schreibweise stammt jedoch nicht von ihm, sondern war schon vorher geläufig<sup>37</sup>.

Es ist nicht zu unterschätzen, dass allein der Besitz von Geheimschriften, auch wenn niemand außer Zeami und später seinem Sohn und Konparu Zenchiku (1405–1470) ihren Inhalt genauer kannte, einen großen Eindruck auf die Spieler hatte<sup>38</sup>. Durch die Festlegung dessen, was ihre Kunst auszeichnete und den Nachweis, dass diese schon sehr, sehr alt war, stärkte sich ihr Selbstbewusstsein. Sie standen immerhin in der Tradition großer Männer wie Hata no Kōkatsu oder Sugarawa no Michizane. Die Geheimschrift gewährte durch ihre

<sup>33</sup> Vgl. *ibid.* 55–56, 58.

<sup>34</sup> PINNINGTON 1997 205, insges. vgl. *ibid.* 204–208.

<sup>35</sup> Vgl. RATH 1999 185.

<sup>36</sup> Vgl. DERS. 2004 34–38; zu den Shōmonji und ihrem Konflikt mit der Kanze-Truppe *ibid.* 38–47.

<sup>37</sup> Vgl. COLDIRON 2004 112–116.

<sup>38</sup> Zenchiku scheint seine genaue Kenntnis der Lehren Zeamis allein aus dessen Schriften erlangt zu haben, vgl. PINNINGTON 1997 231–232.



Existenz außerdem einen Legitimationsvorteil gegenüber ihren Konkurrenten. Durch die Einführung einer Geheimlehre wurde es allerdings auch notwendig, Schauspieltechniken wie Geheimnisse zu behandeln<sup>39</sup>. Bislang war das Sarugaku selbst Beweis seiner Herkunft und Existenz gewesen, nun ging diese Beweiskraft auf die Geheimschriften über<sup>40</sup>. Derjenige, in dessen Besitz sie sich befanden, war der Führer der Kanze-Truppe. Dieser wurde von seinem Vorgänger gewählt, wodurch das von anderen Truppen noch praktizierte Prinzip der Seniorität in der Kanze-Truppe endgültig durch das eines Wahlerben abgelöst wurde<sup>41</sup>. Dass diese Wahl jedoch auch die Wünsche eines Gönners berücksichtigen musste, erlebte Zeami zum Ende seines Lebens hin sogar noch persönlich<sup>42</sup>. Denn der Shōgun, Ashikaga Yoshinori, lehnte seinen Sohn Motomasa als Erben ab. Ihm gefiel das Spiel von Zeamis Neffen On'ami besser. Zeami weigerte sich jedoch, ihm seine Schriften auszuhändigen und gab sie an seinen Schwiegersohn Konparu Zenchiku von der Konparu-Truppe, nachdem er erklärt hatte, dass er in der Kanze-Familie keinen Spieler kenne, der ihrer würdig sei<sup>43</sup>.

On'ami nutzte 1464 ein Kanjin Nō bei Tadasugawara in Kyōto dazu, gegen die Shōmonji zu intrigieren und ihnen offiziell zu verbieten, Sarugaku der Kanze-Truppe zu spielen<sup>44</sup>. Er wiederum wurde von seinem Sohn Nobumitsu beerbt, einem Wakikata<sup>45</sup>. Bei der Übernahme der Führung der Kanze-Truppe spielten die Geheimschriften, die On'ami über seinen Vater Kanze Shirō von Zeami erhalten hatte, eine große Rolle hinsichtlich der Legimität der Wahl – neben der Bestätigung durch den Shōgun, der diesmal nicht in die Nachfolge eingriff<sup>46</sup>. Bis in die Edo-Zeit fällt es schwer, den Zusammenhang zwischen Nachfolge in der Familie und Nachfolge in der Schauspieltruppe nachzuvollziehen. Zwar scheint das Familienoberhaupt der Kanze stets auch Tayū gewesen zu sein, eine offizielle Regelung bestand diesbezüglich jedoch nicht<sup>47</sup>.

Den Geheimschriften Zeamis folgten weitere ähnliche Schriften in anderen Truppen, von denen jedoch viele sämtlichen oder zumindest mehr Truppenmitgliedern als nur dem Tayū zugänglich waren<sup>48</sup>. Fälschungen zur Legitimierung scheinen bereits im 15. Jahrhundert nicht unüblich gewesen zu sein, auch wenn ihre Anfertigung und Verbreitung schwer bestraft wurde<sup>49</sup>. Eine sehr bekannte

<sup>39</sup> Vgl. RATH 2004 177–178.

<sup>40</sup> Vgl. bis hierher allgem. *ibid.* 51–53.

<sup>41</sup> Vgl. *ibid.* 56.

<sup>42</sup> Vgl. RATH 2003 192–193.

<sup>43</sup> Vgl. BARTH 1972 80, ORTOLANI 1995 98–100, PINNINGTON 1997 214–219, RATH 2004 55.

<sup>44</sup> Vgl. RATH 2004 62–63.

<sup>45</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 102–103.

<sup>46</sup> Er hatte seinem Bruder Shirō, dem Vater On'amis, bereits seine frühen Schriften, darunter „Fūshikaden“, ausgehändigt, vgl. BARTH 1972 82 (hier mit dem alten Namen „K[w]adensho“, den auch BENL 1953 verwendet), PINNINGTON 1997 213. Pinnington merkt darüber hinaus an, der Brauch, mittels Geheimschriften die Nachfolge zu regeln, stamme aus dem Zen-Buddhismus – und sei von Zeami und später seinem Neffen On'ami lediglich aufgegriffen worden (*ibid.* 220–222).

<sup>47</sup> Vgl. *ibid.* 210–211.

<sup>48</sup> Vgl. RATH 1999 176–177.

<sup>49</sup> Vgl. DERS. 2004 85–86.

und bis in die Gegenwart nachwirkende Schrift ist das „Hachijō Kadenshō“<sup>50</sup>, das sich darauf beruft, eine Zusammenstellung von Texten zu beinhalten, die von vier Größen des Sarugaku auf Geheiß einer „höheren Autorität“ gesammelt worden seien. Diese vier Größen, Kanze On’ami, Konparu Zenchiku, Hōshō Ren’ami und Kanze Sōsetsu lebten jedoch nicht einmal zur selben Zeit. Während On’ami, Zenchiku und Ren’ami wenigstens mehr oder weniger Zeitgenossen waren, starb Sōsetsu 1576. „Hachijō Kadensho“ war im 16. Jahrhundert von einem unbekannten Autor zusammengestellt worden, um den Yamato-Truppen in Konkurrenz zu den Hie-Truppen eine bessere Position zu verschaffen<sup>51</sup>. Ihre Wirkung blieb nicht aus. Ebenso wie die Pseudoisidorischen Dekretalen oder die Konstantinische Schenkung in Europa blieb das Werk, obzwar angezweifelt, lange Zeit Grundlage rechtlicher Entscheidungen – gegen Konkurrenten und für die Sarugaku-Truppen des Shōgun.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts schrieben erfahrene Spieler in den „Katazuke“ genaue Regieanweisungen für einzelne Stücke nieder. Diese kleinen Bücher sind nicht nur für die Forschung von großem Wert, sondern halfen jüngeren Spielern dabei, sich auch ohne die beständige Anleitung eines Lehrmeisters, in der Kunst zurechtzufinden. Mitunter war genau aufgeführt, an welcher Stelle welche Kata gespielt werden musste. Ebenso wie die Einführung des Shūdōsho durch Zeami leisteten die „Katazuke“ einen großen Beitrag für die Vereinheitlichung des Sarugaku kurz vor dem Ende der Bürgerkriegszeit<sup>52</sup>.

### **Kyōgenkata und ihre Rolle in den Sarugaku-Truppen**

Kyōgen-Spieler übernahmen spätestens im 16. Jahrhundert verwaltende Funktionen in den Truppen. Dies lässt sich anhand von Tagebucheinträgen und Kassenbüchern nachvollziehen. Mit der Beliebtheit des Sarugaku dürfte jedoch auch das Engagement bei Hof zugenommen und sie daher weniger Zeit für Verwaltungsaufgaben gehabt haben. Für das Kyōgen sind eigene Schriftzeugnisse ab dem 16. Jahrhundert nachgewiesen. Das deutet darauf hin, dass die Spieler ein gewisses Selbstbewusstsein entwickelt hatten und könnte mitunter ihrer Bedeutung innerhalb der Truppe geschuldet sein. Sie verwalteten nicht nur die Requisiten, Kostüme und Masken, sondern leiteten auch den Bühnenaufbau, stellten den Spielplan zusammen und hatten daher, obwohl sie hierarchisch unter den Sarugaku-Spielern standen, einen großen Einfluss auf deren Arbeit<sup>53</sup>. Spielerisch übernahmen (und übernehmen) sie in den Sarugaku-Stücken hin und wieder die Rolle des Erzählers oder eines Mannes, der die Handlung des Stückes für die Zuschauer zusammenfasste<sup>54</sup>.

---

<sup>50</sup> Zeamis Schriften waren bis 1909 nahezu unbekannt. Sein Leben und seine Lehren besaßen mehr den Charakter von Legenden. Seine heutige Beliebtheit kam in der Edo-Zeit aufgrund des „Hachijō Kadensho“ auf, vgl. insbes. DERS. 1999 169, DERS. 2003 191–193.

<sup>51</sup> Vgl. insbes. DERS. 1999 170–171, DERS. 2004 86.

<sup>52</sup> Vgl. *ibid.* 102–110. BARTH 1972 92 gemäß nach 1868 üblich geworden, aber schon seit 1658 herausgegeben, s. 10.2.1 375–376.

<sup>53</sup> Vgl. BRANDON 1997 98–99.

<sup>54</sup> Vgl. BARTH 1972 133, HARRIS 2006 50, HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 17.

### 11.1.2 Organisation der Sarugaku-Truppen vom „Shūdōsho“ im 15. Jahrhundert zum „Iemoto Seido“ im 18. Jahrhundert

#### Bedeutungswandel

Zwischen dem 15. und bis hinein in das 18. Jahrhundert war die Organisation in den Hofschauspieltruppen durch Zeami „Shūdōsho“ geprägt<sup>55</sup>. Ein Lehrer suchte sich seine Schüler aus, und diese blieben ihr Leben lang an ihn gebunden. Zwischen ihnen bestand nicht nur ein Lehrer-Schüler-, sondern zugleich ein Vertrauensverhältnis, das dem einer Familie glich<sup>56</sup> – zumal die Truppenmitglieder in der Frühzeit der Hofschauspieltruppen (15. Jahrhundert) sich auch noch aus den Randgruppen und Männern zusammensetzten, die ihre Familien verlassen hatten oder dazu gezwungen worden waren, Sarugaku zu spielen. Den Verrat an diesem Vertrauen strafften sie streng, ihre Mittel zur Durchsetzung scheinen jedoch eher schwach gewesen zu sein, solange nicht ein Patron ihnen Hilfe gewährte. Die Grundlage für eine enge Beziehung der Schauspieler zueinander bildete die Vermittlung des geheimen Wissens der Kunst, je nach Rang mehr oder weniger Techniken und Stücke. Wie oben bereits beschrieben, waren die Geheimschriften für die Tayū Legitimation und Quelle dieser Geheimnisse, über die ausschließlich sie in ihrer Gesamtheit verfügten – auch wenn sie ihr Wissen in der Regel mündlich erworben hatten. Wem sie die Texte hinter- oder noch zu Lebzeiten überließen, der wurde neuer Führer der Truppe. Zeami war nicht der Urheber dieser Praxis, sondern hatte das Fundament für die Neuregelung der Organisation der Sarugaku-Truppen durch Konzentration von Befugnissen und Geheimnissen in der Hand des Tayū von seinem Vater übernommen. Hatte die Struktur der Truppen bis in das 14. Jahrhundert auf einem Senioritätsprinzip beruht, nahm Kan’ami für sich als Gründer der Yūzakiza auch die Privilegien der älteren Spieler in Anspruch (neue Stücke zu schreiben oder aufzunehmen, die Kunst zu verändern oder die Rolle des Okina in „Okina“ zu spielen)<sup>57</sup>. In anderen Sarugaku-Truppen des späten 14. Jahrhunderts war es noch nicht üblich, diese Befugnisse in die Hand eines jüngeren Schauspielers wie Kan’ami zu geben, Tayū oder nicht. Dessen Stellung innerhalb der Kanzeza jedoch stärkte Zeami, indem er ihn nicht nur zu dem Bewahrer seiner Geheimschriften bestimmte, sondern ihm allein die Kenntnisse der höchsten Geheimnisse der Kunst (Hiden) vorbehielt<sup>58</sup>. Dadurch gewann der Tayū für die Truppe an Bedeutung und konnte sich auch in jungen Jahren bereits hierarchisch über seine Mitspieler erheben<sup>59</sup>.

Bis in das 18. Jahrhundert bauten die Tayū ihre Position beständig aus, bis sich schließlich frühestens mit Kanze Motoakira (1722–1774) der erste Tayū findet<sup>60</sup>, auf den die Bezeichnung Iemoto zutrifft (wrtl. „Grundlage des Hauses“, übersetzt

<sup>55</sup> Zu der Wandlung dieser Organisation s. RATH 2004 137–143, 190. „Shūdōsho“ („Von dem Lernen des Wegs“) findet sich komplett übersetzt bei RIMER/YAMAZAKI 1984 163–171. Das „dō“ in „Shūdōsho“ ist dasselbe wie in „Kyūdō“ oder Kampfkünsten wie Jūdō und bezeichnet einen Lebensweg, der dem Lernen gewidmet ist, s. 11.2.3, insbes. 500–502.

<sup>56</sup> Vgl. KEENE 1996 (1993) 228–229.

<sup>57</sup> Vgl. 4.4.2 88–90, 11.1.1 443–445.

<sup>58</sup> Vgl. GEILHORN 2011 43.

<sup>59</sup> KEENE 1996 (1993) 232 definiert den Tayū über seinen Rang innerhalb der Truppe, nicht mehr über sein Alter.

<sup>60</sup> Vgl. RATH 2004 134.

jedoch mit „Großmeister“ (zum Beispiel von Schneider) oder, in der Regel, „Schuloberhaupt“<sup>61</sup>). Mittlerweile waren die Truppen so groß geworden, dass sie sich nicht mehr nur in Truppen gliedern konnten, sondern ganze Häuser oder Schulen (Ryū) mit Zweigen in anderen Städten im Kansai (Ōsaka, Kyōto, ...) und ganz Japan ausbildeten. Diese Entwicklung haben die Sarugaku-Schulen mit anderen Handwerken und Künsten wie Karate, Kyūdō und der Teezeremonie gemein<sup>62</sup>. Das der Organisation dieser Schulen zugrunde liegende System wird seit circa Mitte des 18. Jahrhunderts als Iemoto Seido („Haushalts-/Schul-Oberhaupt-System“) bezeichnet – und ist keinesfalls für alle Handwerke und Künste, in denen es aufgekommen ist, einheitlich<sup>63</sup>. Denn die Entstehung des Iemoto Seido vollzog sich in allen diesen Bereichen parallel und nicht im selben Tempo. Entsprechend konnten sich in manchen Handwerken und Künsten die Vorläufer der Iemoto besser, in anderen weniger gut durchsetzen. Ein Sarugaku-Iemoto besitzt nicht dieselben Rechte und Pflichten wie einer aus dem Kyōgen oder der einer Karate-Schule, ein Hausherr im bürgerlichen Edo oder ein Fürst aus Ōsaka, auch wenn die den Hierarchien zugrunde liegende Struktur sehr ähnlich ist. Rath hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass das Sarugaku bei seiner Organisation die Fürsten zum Vorbild genommen habe, nicht andere Künste. Das erkläre, weswegen für die Wahl des Nachfolgers nicht das Talent, sondern die Blutsbande eine größere Rolle spiele<sup>64</sup>.

Herausbildet hatte sich diese neue Form der Organisation nur langsam, beginnend im 15. Jahrhundert. Bereits zu Zeamis Lebzeiten gründete On'ami eine zweite Kanze-Truppe, die in Konkurrenz zu der Truppe von Zeamis Sohn Kanze Motomasa trat. Dieser spielte nicht oder nur selten am Hof des Shōgun und spürte darin deutlich die Favorisierung des handlungsorientierten Kanze On'ami-Stils gegenüber dem feinsinnig-ästhetischen seines Vaters. Mit diesem Ereignis, der Gründung einer zweiten Kanze-Truppe, war der Grundstein für die Nebenlinien (Bunke) von Sarugaku-Truppen derselben Familientradition unter der Führung einer Hauptlinie (Honke), in der sich die Schriften oder Relikte vererbten, gelegt. Über diese blieben die Nebenlinien der Hauptlinie verbunden, selbst im Falle der Lossagung<sup>65</sup>. Denn sie richteten ihr Schauspiel nach der Hauptlinie aus. Dadurch hatte der Tayū der Hauptlinie<sup>66</sup>, der die Geheimnisse der Kunst seiner Truppe in der Form geheimer Überlieferung bewahrte, einen gewissen Einfluss auf die Nebenlinien, den er bis in das 20. Jahrhundert immer mehr auszubauen bemüht war. Mit zunehmender Größe der Häuser und ihrer Truppen nahm außerdem deren Bürokratisierung zu. Zugleich nahmen persönliche Beziehungen zwischen den Mitgliedern ab<sup>67</sup>.

---

<sup>61</sup> Wrtl. bedeutet „Ie“ „Haus“ oder „Haushalt“, daher auch „Haushalts-Oberhaupt“.

<sup>62</sup> Vgl. KEENE 1996 (1993) 229.

<sup>63</sup> Vgl. SMITH 1998 27.

<sup>64</sup> Vgl. RATH 2004 6.

<sup>65</sup> Vgl. *ibid.* 134.

<sup>66</sup> SCHNEIDER 1983 91 nennt noch den Begriff „Sōke“ für den „Großmeister der Kanze-Schule“.

<sup>67</sup> Vgl. RATH 2004 138. Beispielhaft führt KEENE 1996 (1993) 235 dies zu der Kanze-Schule aus.

## Das Ie

Ein „Haus“ oder „Haushalt“ (Ie) ist eine Gemeinschaft, zu der neben dem Hausherrn auch dessen bei ihm lebende Familienmitglieder und Bedienstete, aber auch Schüler und bei ihm untergekommene Freunde gehören. Für das Nō- oder Kyōgen-Ie (oder generell von Schulen (Nō-ryū/Kyōgen-ryū) in der Blumensteckkunst, im Sport oder anderen Bereichen) ist daneben die Betonung der Lehrer-Schüler-Beziehung (Shujū Kankei) besonders wichtig. Denn sie bildet die Grundlage für die Exklusivität des Handwerks oder der Kunst, das oder die in der Schule organisiert ist. Früher wurde von einem Iemoto sogar erwartet, dass er seinem Schüler die Eltern ersetze – spätestens nach der Meiji-Restauration verlor diese Form der familiären Wertung der Beziehung zwischen den beiden jedoch an Bedeutung.

Historisch gesehen ist die Geschichte der Familie in Japan deutlich anders verlaufen als in Europa. Während in Europa Blutsbande (auch durch Heirat) große Bedeutung besaßen, bildeten in Japan so genannte „fictive family relationships“ die Norm. Adoptionen fanden häufig statt, um den Fortbestand der Linie zu sichern. Die japanische Familie baut also nicht auf biologisch-genealogischen Beziehungen, sondern dem Bedürfnis nach Kontinuität des Familienverbandes auf. Darunter konnten die leiblichen Kinder sogar leiden, wenn Vater (oder Mutter) ihnen andere vorzogen<sup>68</sup>. Der in der Regel männliche Hausherr oder Haushaltsvorstand wird „Iemoto“ genannt und besitzt in dieser Funktion nahezu uneingeschränkte Autorität in allen sein Haus/seinen Haushalt und dessen Fortbestehen betreffenden Angelegenheiten<sup>69</sup>. Zwar kenne ich Beispiele für weibliche Iemoto auch im Nō, aber in der Regel bekleidete diese Position ein Mann. Frauen wurden nur zugelassen, wenn sich kein geeigneter männlicher Erbe fand oder der Erbe noch minderjährig war, ähnlich der Kronfolge, in der ein Regent(schaftsrat) oder Vormund die Regierungsgeschäfte bis zu der Volljährigkeit des Erben übernimmt, beispielsweise die Kaiserin Theophanu (960–991), ihre Schwiegermutter Kaiserin Adelheid (932–999) und ihre Schwägerin Äbtissin Mathilde von Quedlinburg (955–999) für ihren Sohn und Kaiser Otto III. (980–1002). Yamashina Akiko (1876–1972), selbst Shitekata, leitete nach dem Tod ihres Vaters kurzzeitig ihre Schule, bis die männliche Nachfolge sichergestellt war<sup>70</sup>. Ein Haushalt erscheint in der Vorstellung des japanischen Mittelalters nie nur gegenwärtig, sondern muss immer auch geschichtlich gedacht werden. Ihm gehören nicht nur lebende, sondern auch verstorbene und sogar noch nicht geborene Personen an. Sämtliche Mitglieder des Hauses sind demnach über den jeweils gegenwärtigen Hausherrn miteinander und dieser mit seinen Vorgängern und Nachfolgern verbunden. Zu einem Haushalt zu gehören, bedeutet daher nicht nur, Teil eines Ganzen in der Gegenwart zu sein, sondern besitzt eine zeitlose Dimension<sup>71</sup>. Dem Iemoto kommt in diesem Konstrukt eine besondere Verantwortung zu: Er muss rituell und politisch sicherstellen, dass das Haus unbeschadet, oder sogar besser gestellt, an nachfolgende Generationen weitergereicht werden kann<sup>72</sup>. Weil das Iemoto Seido auf fiktiven

<sup>68</sup> Vgl. SMITH 1998 25–26. Mehr zu der japanischen Familiengeschichte bei NEUSS-KANEKO 1990.

<sup>69</sup> Vgl. SAND 1998 191.

<sup>70</sup> Vgl. GEILHORN 2011 106–107. Hierzu allgemeiner PINNINGTON 1997 209–210.

<sup>71</sup> Vgl. BANU 1986 15.

<sup>72</sup> Vgl. PINNINGTON 1997 209–210, SMITH 1998 23–25.

familiären Beziehungen seiner Mitglieder zueinander aufbaut, lässt es sich leicht auch auf andere Bereiche wie Schulen oder im späten 19. Jahrhundert auf den japanischen Staat mit dem Kaiser als Übervater des japanischen Volkes übertragen<sup>73</sup>. Die Rangfolge in einer Schule oder einem Staat bildet dabei niemals reale innerfamiliäre Beziehungen ab, selbst dann nicht, wenn sie bestehen, Brüder oder Schwestern oder Vater und Sohn in derselben Schule organisiert sind. Das bedeutet, der jüngere Bruder kann hier hierarchisch über dem älteren oder seinem leiblichen Vater stehen und im innerschulischen Zusammenhang deren Respekt erwarten. Begriffe aus dem familiären Bereich dienen lediglich dazu, diese Hierarchien natürlich erscheinen zu lassen und in einen Kontext zu stellen, in dem Mitglieder miteinander in Kontakt treten. Denn um zu wissen, wie ich mit einem Mitschüler sprechen und welche Forderungen ich an ihn stellen darf oder welche Ehrerweisung er von mir verdient, muss ich meine relative Position zu ihm kennen. Frauen spielen dabei nur eine untergeordnete Rolle<sup>74</sup>. Naturgemäß liegt es im Interesse eines Iemoto, einen seiner Söhne oder aber bei Nichteignung einen Mann seines Vertrauens zu seinem Nachfolger zu ernennen<sup>75</sup>, indem er diesem die Insignien seiner Stellung aushändigt, im Falle des Nō beispielsweise Geheimnisse (in der Form eines speziellen Stücks oder Tanzes, das oder den nur die Nachfolger des Iemoto spielen oder tanzen dürfen) oder Schriften, in denen diese aufgezeichnet wurden, Relikte und andere<sup>76</sup>. Nichtsdestoweniger bleibt es bis heute üblich, diese Frage nicht allein zu lösen, sondern die Nebenlinien-Iemoto hinsichtlich der Wahl zu konsultieren. Schließlich erscheint es im Sinne der Harmonie zwischen Häusern der Haupt- und der Nebenlinien besser, einen Kandidaten zu finden, der allen genehm ist.

### Stratifizierung der Gesellschaft unter den Tokugawa

Bereits Toyotomi Hideyoshi<sup>77</sup> begann mit der Festlegung einer neuen, auf der konfuzianischen Lehrmeinung aufbauenden Gesellschaftsordnung. Diese band die Bauern an ihren Boden und Bürger sowie deren Nachkommen an den Beruf ihrer Väter. Während des 17. Jahrhunderts setzten die Tokugawa später Toyotomis Bemühungen fort, indem sie regelten, welcher der von ihnen bestimmten Bevölkerungsgruppen welche Frisuren und Stoffe zu tragen gestattet war, was gegessen werden durfte, wie sie unterkommen oder reisen durften, und unter welchen Umständen<sup>78</sup>. Insgesamt gab es vier solcher Gruppen,

---

<sup>73</sup> Vgl. *ibid.* 26, 3.2.1 49–52, 4.1 70–73.

<sup>74</sup> Vgl. GEILHORN 2011 39–41.

<sup>75</sup> Vgl. ARNOTT 1969 145. RATH 2004 6 weist darauf hin, dass sich dieses Eignungsprinzip mit der Zeit umgekehrt habe, s. 11.1.1 444.

<sup>76</sup> Hierzu KEENE 1996 (1993) 229–230, PINNINGTON 1997 202. RATH 2004 175–176 weist außerdem darauf hin, dass in der mittleren und späten Edo-Zeit (Geheim)wissen in der Regel schriftlich zur Verfügung stand. Die Iemoto konnten ihre herausragende künstlerische Stellung innerhalb der Schulen daher nur bewahren, wenn sie das Wissen um die letzten Geheimnisse ihrer Kunst für sich (und ihre Nachfolger) behielten.

<sup>77</sup> Toyotomi war begeisterter Sarugaku-Spieler, unterrichtet in der Spielweise der Konparu-Truppe. Diese erlebte unter ihm den Höhepunkt ihrer Beliebtheit, vgl. SCHNEIDER 1983 96. Hierzu a. BROWN 2001 119–128 oder 10.2.1 379–380 sowie 11.3.1 517–518.

<sup>78</sup> Vgl. RATH 2004 117–124.

- (1) an der Spitze die **Samurai** und die **Hofadeligen**,
- (2) darunter die **Bauern und Landwirte**,
- (3) darunter die **Handwerker** und schließlich, an letzter Stelle,
- (4) die **Händler**, die an dem verdienten, was die anderen Stände produzierten und daher bei Konfuzius kein hohen Ansehen genossen,

bei denen sich jedoch im Laufe der Edo-Zeit beinahe der gesamte Reichtum des Kaiserreichs ansammelte<sup>79</sup>. Hintergrund dieser Regeln bildete die Furcht vor einem neuen Bürgerkrieg und Machtverlust der neuen Herren des Landes. Besonders in der Kamakura- und der Folgezeit politischer Unruhen (Sengoku-Zeit) schien es in den Familien der Samurai beinahe schon üblich, die eigene Position mithilfe der Fälschung des Stammbaums gesellschaftlich oder politisch aufzuwerten. Ein berühmter Spitzenahn sicherte den Zugang zu den Großen jener Zeit und damit die Chance darauf, an (mehr) Besitz und Einfluss zu gelangen. Damit diese Errungenschaften nicht verloren gingen, suchte der Erblasser sich zu Lebzeiten einen geeigneten Erben, mitunter seinen Sohn, aber nicht immer. Denn in diesem Fall besaß die Eignung desjenigen, der das Erbe antreten sollte, größeres Gewicht. Schließlich sollte Gewonnenes nicht wieder verloren gehen. War ein Erbe gefunden, wurde dieser adoptiert und öffentlich bekannt gegeben. Erst unter den Tokugawa änderte sich diese Praxis. Denn durch die Beibehaltung der Erbenwahl wäre es möglich gewesen, die Stratifizierung der Gesellschaft zu umgehen, beispielsweise hätte ein Händler, bei dem ein Samurai Schulden hatte, von diesem adoptiert werden und in den Rang eines Samurai aufsteigen können. Deshalb und weil ihren Untergebenen so keine Gelegenheit gegeben wurde, sich unter großen Führern zusammenzuscharen, führten die Tokugawa die Primogenitur ein. Unabhängig von der Eignung des ältesten Sohnes trat dieser das Erbe an. Der Erbe war zudem öffentlich zu benennen und vom Bakufu<sup>80</sup> in der Nachfolge zu bestätigen – falls sich doch einmal Schwierigkeiten ergeben sollten<sup>81</sup>. Durch diese neuen Regelungen wurden gesellschaftliche und berufliche Gruppen wie die der Schauspieler nach außen hin abgeschlossen<sup>82</sup>. Die Vorstellung, dass sich (berufliches) Talent von dem Vater auf den Sohn vererbe, wurde während der Edo-Zeit sogar so stark, dass nicht anerkannte Handwerker und Künstler langsam aber sicher verschwanden. Diese Entwicklung vollzog sich jedoch nicht kritiklos. Bereits im 18. Jahrhundert wurden Stimmen laut, dass Inhaber politischer Ämter sich durch Eignung, nicht durch Geburt auszeichnen sollten<sup>83</sup>. Zwar blieb es nach wie vor möglich, das Handwerk des Schauspielers zu erlernen, aber jemand, der nicht in eine der Schauspielerfamilien hineingeboren worden war, konnte niemals das Niveau eines Mannes erlangen, der dieses Glück gehabt hatte, so der verbreitete Glaube – bis heute. Dass geborene Schauspieler in der Tat besser spielen, ist jedoch dem frühen Beginn ihrer Ausbildung geschuldet, nicht direkt ihrer Geburt in eine der Familien<sup>84</sup>.

<sup>79</sup> Hierzu schreibt u. a. GORDON 2003 42–45, ausführlich JANSEN 2000 224–256, SIMS 2001 6–8.

<sup>80</sup> Dt. „Zeltregierung“. Bezeichnet die Regierungsbehörden der Tokugawa-Shōgun.

<sup>81</sup> Vgl. RATH 2004 116–121.

<sup>82</sup> Vgl. *ibid.* 144–147. Es wurde jedoch nicht bestimmt, wer ZU einer Gruppe gehörte, sondern, wer NICHT dazu gehörte.

<sup>83</sup> Vgl. GORDON 2003 41.

<sup>84</sup> Vgl. RATH 2004 147–148.

### Schule (Ryū) und Dōzoku

Keene beginnt seinen Beitrag zu dem Bostoner Symposium „Competition and Collaboration: Hereditary Schools in Japanese Culture“ im Isabella Stewart Gardner-Museum wie folgt:

„... the first question normally asked of someone who is studying *nō* or *kyōgen* is „*nani ryū desu ka*“ (which school?). This is a perfectly safe question. It does not betray the interlocutor's probable ignorance of the art of *nō*; no matter what the answer to the question may be, it is also safe to express special admiration for that particular school. The same question can, of course, be asked about any traditional Japanese art and some untraditional art too.“<sup>85</sup>

Mehrere Ie zu einer Schule (Ryū)<sup>86</sup> oder Familie zusammenzufassen ist kein neues Prinzip. Ein solches Haus oder eine solche Familie, der mehrere Ie angehören, wird „Dōzoku“ genannt<sup>87</sup>. Diesem steht der Iemoto der Hauptlinie (Honke) vor, der dessen und den Fortbestand des Häuserverbandes insgesamt gewährleistet. Bei ihm handelt es sich für gewöhnlich um das Oberhaupt oder den Angehörigen eines sich innerhalb des Dōzoku durch seine Ehrwürdigkeit und sein Alter auszeichnenden Ie, beispielsweise einen Familienvater, dessen Söhne jüngst eigene Haushalte gegründet haben oder das Oberhaupt der Gründerfamilie einer Schule wie im Falle der Nō-Shite-Schulen<sup>88</sup>. Beide Fälle unterscheiden sich hinsichtlich der Geschichte des jeweiligen Dōzoku. Solche wie der erste beschriebene, der Nebenlinien (Bunke oder Deshike für die Nebenlinien der Nebenlinien) ausbildet, indem einer der Söhne dem Vater in der Führung von dessen Haushalt nachfolgt und seine Brüder neue Haushalte gründen, bilden einen de facto familiären Hausverband, in dem die Familienmitglieder der Haupt- und der Nebenlinien in der Tat miteinander verwandt sind. Fiktiv oder quasi-familiär sind hingegen Zusammenschlüsse mehrerer Ie wie im Nō häufig und in beiden Kyōgen-Schulen der Fall. Die Kanze-Schule führt ihre Hauptlinie auf den Bruder Kanze Kan'amis, Kanze Shirō, zurück, beansprucht aber geistig die Nachkommenschaft von Zeami für sich. Zwischen 15. und 17. Jahrhundert schlossen sich mehrere nicht mit den Kanze verwandte kleinere Truppen diesen an, so dass die Kanze-Schule ein Gemisch aus de facto familiär einander verbundenen und nur fiktiv familiär einander verbundenen Häusern bildet – durch Heiraten zwischen den Häusern hat sich dies im Nachhinein nach und nach geändert. Das Haus Kanze ragt unter diesen durch seine Ehrwürdigkeit heraus und stellt daher den Schul-Iemoto. In den Kyōgen-Schulen übernahm je einer der Tayū der großen Truppen die nominelle Führung der zusammengefassten kleinen und großen bislang eigenständig agierenden Gruppen. Mittlerweile sind sie einander durchaus familiär verbunden, anfangs waren sie es jedoch nicht.

---

<sup>85</sup> KEENE 1996 (1993) 228.

<sup>86</sup> Für die Kanze- und Konparu-Schule ist der Begriff „Ryū“ bereits im 16. Jahrhundert belegt. Im 17. Jahrhundert wurde er dann auch für die anderen Schulen gebräuchlich. Bis dahin werden sie in Quellen meist mit „Za“ („Truppe(n)“) bezeichnet, vgl. RATH 2004 134.

<sup>87</sup> Vgl. SMITH 1998 23.

<sup>88</sup> Vgl. KOMPARU 1983 157.



Während der Edo-Zeit setzte sich in den Sarugaku-Truppen des Bakufu die Primogenitur durch: der Erstgeborene führte die Hauptlinie fort und leitete die Schule (oder den Hausverband) als Oberhaupt, während Nachgeborene Nebenlinien bildeten. Sie konnten jeweils ebenfalls Iemoto eines Dōzoku im Dōzoku sein, waren in bestimmten Fragen jedoch nach wie vor dem Iemoto der Hauptlinie gegenüber zu Gehorsam verpflichtet, dem sie hierarchisch, meist dem Alter ihrer Gründer folgend, nachgeordnet waren<sup>89</sup>. Sie waren jedoch freier in der Weitergabe und Pflege der Tradition der Hauptlinie als dieser<sup>90</sup>. Hier finden sich beide Dōzoku-Strukturen grafisch aufbereitet:

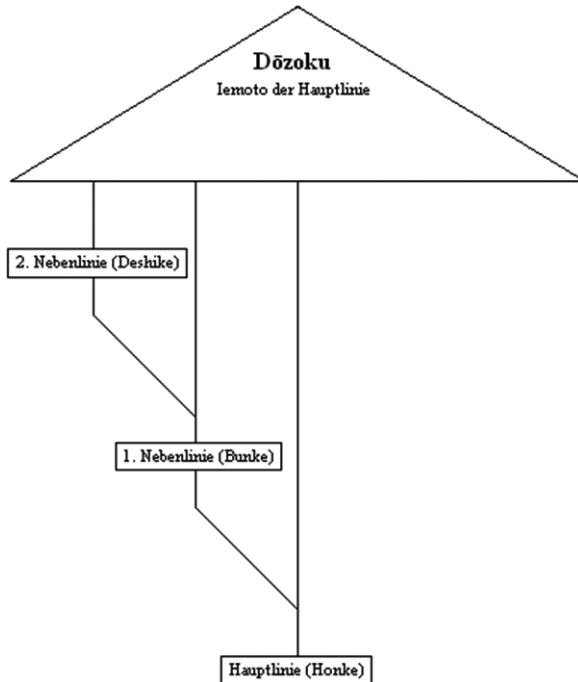


Abb. 11.1: Was ist ein Dōzoku und was sind Honke, Bunke und Deshike?

Heutzutage organisieren sich alle japanischen traditionellen Künste und Handwerke nach dem Iemoto Seido, mehr oder minder streng ausgeführt, ganz gleich wie groß die Zahl der Schüler oder Praktizierenden ist<sup>91</sup>. Das bedeutet, jeder Schule oder Zweigschule steht ein Iemoto mit den oben genannten Befugnissen und eingebunden in eine innerschulische Hierarchie vor. Abgesehen von

<sup>89</sup> Vgl. GEILHORN 2011 40, KEENE 1996 (1993) 232.

<sup>90</sup> Vgl. BRANDON 1997 96–97.

<sup>91</sup> Vgl. HAVENS 1982 247. Die Shigeyama Chūzaburō-Familie bspw. besteht faktisch aus zwei Blutsverwandten, Vater und Sohn, und einem Spieler, nachgeordnet noch mehrere Schüler ohne feste Verpflichtungen gegenüber der Schule, vgl. KUZEL 2007 200. Chūzaburōs IV. Tochter hat zwar Kyōgen gelernt, zählt aber nicht zu den Spielern, weil ihr Vater Frauen nicht professionell auf der Bühne spielen sehen will und ihr daher nicht gestattet, dem Nōgaku Kyōkai beizutreten, s. 6.2.4 172–173.

wenigen Ausnahmen bildet jede Schule zugleich ein Dōzoku, besteht also aus mehreren Familien (mit im Kyōgen je eigenen Traditionslinien, alternativ: Häusern). Innerhalb der Schulen und der Familien bildet „shujū kankei“, die Beziehung zwischen Schüler und Lehrer, die organisatorische und relationale Grundlage. An der Spitze und gleichsam im Zentrum aller Beziehungsgeflechte in diesem System stehen die Iemoto mit nahezu absoluter Verfügungsgewalt über sämtliche die Kunst oder das Handwerk betreffenden Fragen<sup>92</sup>. Inwiefern die Angehörigen eines Ie sich auch in privaten oder politischen Belangen von dieser an und für sich beruflichen Autorität beeinflussen lassen, hängt von der Strenge der jeweiligen Schule oder Familie ab – und von der Bereitschaft aller Beteiligten, sich auf diese einzulassen. Denn in der Regel können Schüler sich heute die Schule aussuchen, an der sie lernen wollen und sie wechseln, wenn sie dies wünschen. Familienmitglieder oder bereits ausgebildete Spieler hingegen haben es nicht so einfach. Konflikte in der Vergangenheit, zu denen ich an anderer Stelle mehr schreiben werde, haben jedoch gezeigt, dass nicht nur Externe mittlerweile nicht mehr bereit sind, den Iemoto als ihr Leben bestimmend hinzunehmen. Heutzutage ist es glücklicherweise nicht nur möglich, auch anderweitig sein Brot zu verdienen, sondern sogar, das angelernte Handwerk oder seine Kunst nach dem Bruch mit der Schule weiter auszuüben. Denn Iemoto haben keine rechtliche Handhabe gegen Aussteiger, weswegen sie nur selten offen eingreifen. Repressionen machen sich meist intern bemerkbar, können dann jedoch so harsch sein, dass die Betroffenen aus der Schule austreten.

Ebenso wie in der Zeit Zeamis die Tayū zieht der Iemoto heute seine Berechtigung für die Führung des Ie aus dem Besitz aller Geheimnisse seiner Kunst<sup>93</sup>. Seine Verbindung mit den vergangenen und zukünftigen Iemoto gewährt ihm ein allen anderen Spielern überlegenes Talent und durch ihren Ratschlag ist er der geborene Führer seiner Schule<sup>94</sup>. Daher bestimmt er, wer wann, mit wem, mit welchem Kostüm und welcher Maske auftreten darf, welche Katazuke für die Lehre in seiner Schule genutzt werden dürfen, wer unterrichtet werden darf, welche Änderungen am Kanon zu weit gehen und welche nicht<sup>95</sup>. Innerhalb seines Ie oder Dōzoku kann er frei darüber bestimmen, wer aufsteigen soll oder darf und wer nicht. Er übergibt Zertifikate und Lizenzen oder andere Belohnungen an diejenigen, die die Prüfungen bestanden oder sich hervorgetan haben, und bestimmt, wann und ob sie weiter in die Geheimnisse seiner Schule eingeweiht werden. Der Besitz der Geheimnisse, von Zertifikaten, Lizenzen und immateriellen Belohnungen wie Namenszusätzen oder neuen, in der Geschichte der Schule herausragenden Namen, wiederum gestaltet die Hierarchie innerhalb der Schule, sorgt für Konkurrenz unter den Schülern und trägt mit zu der Gruppenidentifikation bei. Dem gegenüber stehen strenge Strafen für Verstöße gegen die Verletzung der schulinternen Regeln oder gar die Weitergabe von Geheimnissen an Unbefugte. Es muss nicht immer der Schulausschluss (Hamon)

---

<sup>92</sup> Zu den Befugnissen eines Iemoto im Nō s. COLDIRON 2004 137–138, GEILHORN 2011 43, KEENE 1996 (1993) 230.

<sup>93</sup> Vgl. ORTOLANI 1995 105.

<sup>94</sup> Vgl. KEENE 1996 (1993) 230.

<sup>95</sup> Vgl. GEILHORN 2011 44, SMITH 1998 30.

sein, zumal dieser das Risiko birgt, dass ein Geheimnisverräter mit seinem Tun fortfährt oder ein Kritiker zu einem wird. Da die Beziehungen innerhalb eines Ie auf persönlicher Bindung zu denjenigen aufbaut, die beim Aufstieg in der Hierarchie behilflich sein können, kann die Exkommunikation oder auch nur ein Zeichen der Erniedrigung empfindlich treffen<sup>96</sup>. Dabei muss der Angeklagte nicht wissen, weshalb er bestraft wird. Gegenüber dem Iemoto besitzt er ohnehin kein Mitsprache- oder Verteidigungsrecht – und dieser ist nicht verpflichtet, ihn über den Grund für seine Entscheidung zu informieren, sei sie nun gut oder schlecht für den Betroffenen<sup>97</sup>.

Bevor ich mich der Geschichte der Entstehung des Iemoto Seido und seiner Nachwirkung im späten 19. und 20. Jahrhundert zuwende, sei nochmals darauf hingewiesen, dass die Organisation der Goryū San'yaku nicht ausschließlich auf den Iemoto der Hauptlinie hinführt, sondern in der Regel zuerst zu einem Iemoto einer mehr oder weniger wichtigen Nebenlinie (siehe Grafik auf Seite 457). Dieser wiederum wendet sich nicht unmittelbar an den Iemoto der Hauptlinie – je nach Größe der Schule sind mehrere Ebenen zu überwinden. Diese Struktur verhindert bei großen Gruppen wie der Kanze-Schule, dass der Kanze-Iemoto sich mit Kleinigkeiten der Zweigschulen befassen muss, deren Bewältigung den Zweigschulen-Iemoto nicht zuletzt aufgrund ihrer Nähe zu den Mitgliedern leichter fielen. Theoretisch könnte jedoch jedes Oberhaupt einer übergeordneten Linie bei allgemeinen, nicht ausschließlich innere Angelegenheiten betreffenden Themen der ihm nachgeordneten Linien eingreifen. Dazu gehören auch die Aufnahme und der Ausschluss von Mitgliedern.

### 11.1.3 Das Iemoto Seido und der „Vatikanische Zirkel“

Unter dem „Vatikanischen Zirkel“ verstehe ich eine Grafik, mit der die Hierarchie der Lehrautorität in der römisch-katholischen Kirche veranschaulicht werden kann. Das Zentrum bildet die Heilige Schrift, deren Deutung mit je größerer Entfernung mit geringerer Autorität erfolgt und von einer der übergeordneten Ebenen überlagert wird. Unmittelbar an der Heiligen Schrift findet sich der Papst, dessen Hoheit von der Nähe zum Heiligen Geist herrührt. Er spricht seit den Beschlüssen des Vaticanum I (1869–1870)

„als Nachfolger Petri unter Beihilfe des heiligen Geistes irrtumsfreie Lehrentscheidungen in Sachen des Glaubens und der Sitten; seine Lehrentscheidungen sind ‚ex sese, non autem ex consensu ecclesiae irreformabiles‘, sie sind aus sich heraus, nicht auf Grund der Zustimmung der Kirche unveränderbar.“<sup>98</sup>

Ohne an dieser Stelle auf die Diskussion des Dogmas von der Infallibilität des Papsstes eingehen zu wollen, steht er doch unweigerlich an der Spitze der Glaubenslehre der römisch-katholischen Kirche und kann Äußerungen oder Bestimmungen anderer Bischöfe oder Priester in Glaubensdingen, gleich welchen Ranges, innerhalb der Kirche und für sämtliche Gläubige der römisch-katholischen Kirche aufheben. Darüber hinaus übt er seit dem Vaticanum I auch den Universalepiskopat für die ge-

<sup>96</sup> Vgl. SMITH 1998 31.

<sup>97</sup> Vgl. RATH 2004 2.

<sup>98</sup> FUHRMANN 2004 (1998) 200.

samte Kirche aus, das heißt er steht jeder Einzelkirche vor und verleiht diese lediglich an die jeweiligen Bischöfe, ist entsprechend weltlicher und geistiger Herr der Gesamtkirche<sup>99</sup>. Ihm sind die Kardinäle mit ihren weltlichen und die Bischöfe mit ihren vorwiegend geistlichen Ämtern nachgeordnet. Sie besitzen ebenfalls Lehrhoheit, jedoch begrenzt auf ihre jeweilige Kirchenprovinz. Gegebenenfalls sind ihnen noch Suffragane zugeordnet, mindestens jedoch Kirchen, denen Priester und Gemeinden angehören. Diesen kommt jeweils absteigend eine geringere Lehrautorität zu und sie haben sich nach dem zu richten, was ihnen vorgesetzte kirchliche Autoritäten ihnen vorgeben.

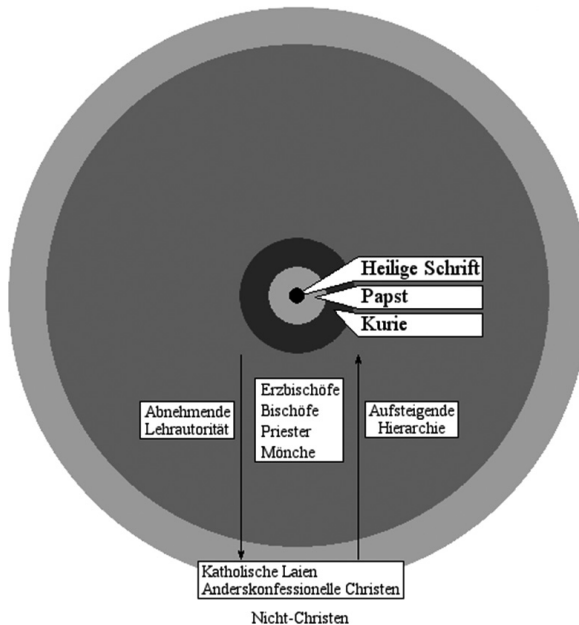


Abb. 11.2: Vatikanischer Zirkel I: Römisch-katholische Kirche

Das bedeutet, mit zunehmender Entfernung zu dem Zentrum des Zirkels nimmt die Lehrautorität ab. Zwar hat jeder Gläubige, hat jeder Priester Zugriff auf die Heilige Schrift, aber das befähigt ihn nicht, sie auch korrekt im Sinne der Gemeinschaft auszulegen, die durch den Papst als Stellvertreter Christi repräsentiert wird. Innerhalb der römisch-katholischen Kirche korreliert mit der Nähe zu dem Bischof von Rom auch der weltliche Einfluss der jeweiligen Person, so dass beide Zirkel, der Zirkel der Lehrautorität und der Zirkel der Macht, sich mehr oder weniger überschneiden. Personen mit großer weltlicher Macht können demzufolge darüber befinden, was den Glauben ausmacht und was nicht. Theoretisch stand bis zu Vaticanum I noch die Gesamtkirche, das bedeutet deren Versammlungen (Konzilien und Synoden als Repräsentantenversammlungen), über der päpstlichen Lehrentscheidung, aber diese Regelung hat heute keinen Bestand mehr<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> Zu Vaticanum I und seinen politischen und geistigen Folgen *ibid.* 196–201.

<sup>100</sup> Vgl. *ibid.* 196.

Inwiefern nun ist der „Vatikanische Zirkel“ relevant für die Betrachtung des Iemoto Seido? Vorangestellt sei die Grafik selbst, die Besprechung folgt:

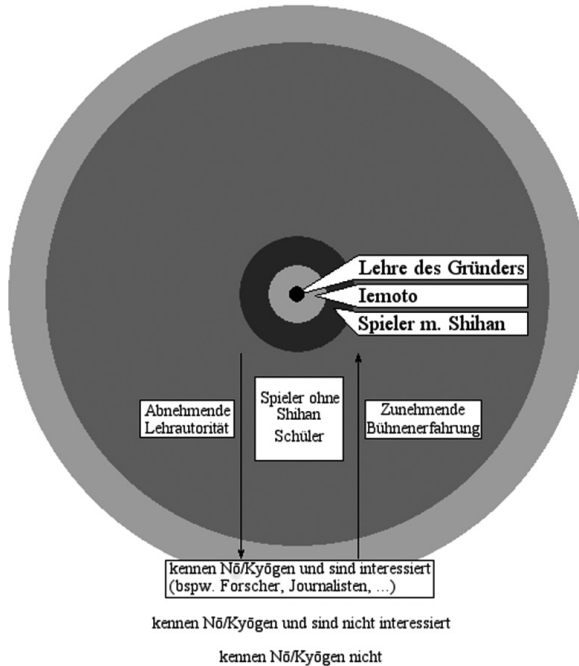


Abb. 11.3: Vatikanischer Zirkel II: Iemoto Seido

Zentral für das Lehrgebäude des Nō, und nur an diesem kann der Zirkel genau geprüft werden, sind die Schriften Zeamis, absteigend auch die Zenchikus und nachfolgender Theoretiker. Sie übernehmen für das Nō die Funktion der Heiligen Schrift, ohne jedoch deren Relevanz für das Leben der Spieler zu besitzen. Sich das in Erinnerung zu rufen, ist wichtig, um den Zirkel nicht gleich von sich zu weisen. Denn die Schriften sind nur materieller Beleg für die Existenz der Lehre, nicht jedoch deren Hauptelement. Wäre dem so, käme den Großmeistern der Kanze-Schule absolute Deutungshoheit in allen Belangen von Nō/Kyōgen zu. Die Geheimschriften Zeamis dienen jedoch als Grundlage der Legitimation für die Lehrautorität der Großmeister **aller** Schulen, nicht nur der Kanze-Schule<sup>101</sup>. Zentral sind daher nur jene Schriften, in denen Geheimnisse des Sarugaku aufgeschrieben wurden. Sie erlangen ihren vollen Wert nur in Verbindung mit den Geheimnissen der Lehre der jeweiligen Schule, in deren Besitz diejenigen sind, die sich besonders nah an dem Zentrum des Zirkels befinden: die Iemoto. Diese ziehen ihre gesamte Lehrautorität aus der Nähe zu dem Ursprung ihrer Kunst, also Zeami, repräsentiert durch seine Schriften, in denen er die Lehre „kansei saretā“ für nachfolgende Generationen aufgezeichnet hat. Obzwar jeder

<sup>101</sup> Vgl. hierzu GEORGE 1987 141–142 und die Herkunftslegenden des Sarugaku bspw. im „Fūshikaden“ (zuletzt in 10.1.1).

Schauspieler, der sein Training abgeschlossen und eine Lehrerlaubnis erlangt hat, theoretisch über dasselbe Hintergrundwissen wie seine Lehrer verfügt, kommt ihm doch nicht dieselbe Lehrautorität zu, obwohl jeder Mensch die Schriften Zeami und seiner Nachfolger lesen kann, ist er doch nicht befugt und in der Lage, sie korrekt auszulegen und so die Lehre zu reproduzieren<sup>102</sup>. Unmittelbar neben dem Zentrum, den Schriften und der Überlieferung, sind demnach die Iemoto angesiedelt, die die Lehre an ihre Schüler weitergeben, diese wiederum an ihre Schüler und subsequent bis an den Rand des Zirkels und darüber hinaus (an Forscher, Journalisten, ...), ganz so, wie es auch die Bischöfe mit ihren Priestern tun. Je mehr dabei die Nähe zum jeweiligen Iemoto oder Bischof abnimmt, desto unvollständiger ist das Verständnis der Lehre und desto geringer ist daher die Lehrautorität. Ganz und gar außerhalb des Zirkels stehen diejenigen, die keinerlei Begegnung mit dem Nō gehabt haben, näher am äußeren Rand diejenigen, die zwar Vorstellungen besuchen oder anderswo mit dem Nō in Kontakt gekommen sind, am inneren Rand befinden sich die Schüler, deren Unterricht gerade erst begonnen hat und deren Kenntnisse in den Geheimnissen der Lehre daher noch gering sind. Immer näher zu dem Zentrum hin finden sich die älteren Schüler, ihre Lehrer, höhere Schüler und andere von ihrem Kenntnis- und Erfahrungsstand, bis schließlich der Iemoto erreicht ist, dem nicht nur absolute Lehrautorität zukommt, sondern auch ein großes Maß an weltlicher Macht. Dieses äußert sich beispielsweise in den Urheberrechten sämtlicher Schriften der Schule und der Möglichkeit, Personen für immer aus dem Zirkel auszuschließen (Hamon). Ebenso wie der Papst kann er diese weltliche Macht an nachgeordnete Mitglieder seiner Schule delegieren und es steht ihm frei, in Fragen der Lehre, aber auch der Ordnung innerhalb der Schule, das Wort zu ergreifen. Entsprechend kann die Hierarchie innerhalb einer Schule, klein wie groß, mit dem „Vatikanischen Zirkel“ ausgedrückt oder veranschaulicht werden, gleichsam einer Draufsicht auf die hierarchische Pyramide, mit der sich die Machtverteilung im Iemoto Seido ebenfalls grafisch darstellen ließe. Für die jeweiligen Nebenlinien lassen sich kleinere Zirkel zeichnen und nicht immer müssen materielle Komponenten im Mittelpunkt stehen. Schnittpunkt beider Zirkel, dem der römisch-katholischen Kirche und dem des Iemoto Seido, ist das Zentrum, in dem die Lehre steht. Diese kann sich in materiellen Hinterlassenschaften ausdrücken, aber auch in der Überlieferung von Meister zu Schüler und damit von Iemoto zu Iemoto. Wichtig für das Verständnis ist, dass nur der Iemoto (oder der Papst) vollkommene Kenntnis der Lehre besitzt und sämtliche ihm nachgeordneten Autoritäten mit seiner Lehrautorität überstrahlt. Wenig zielführend wäre es daher, vorangegangenen Iemoto (oder Päpsten) direkt, grundlos und unüberlegt zu widersprechen.

---

<sup>102</sup> Vgl. *ibid.* 142–143: Universelle Offenbarung ist nicht eingeplant, weil sie die Grundfesten der Gemeinschaft erschüttern würde. George führt dies an genannter Stelle noch näher aus.

#### 11.1.4 Organisation der Sarugaku-Truppen und -Schulen im 17./18. Jahrhundert

##### Die „Sarugaku no Sei“ und die „Kakiage“ der Tokugawa-Shōgun

Während der Edo-Zeit stand über den Truppenführern stets noch der Shōgun<sup>103</sup>. Dieser mischte sich hin und wieder auch in künstlerische Belange ein. 1647 beispielsweise gab Tokugawa Iemitsu (1604–1651, nomineller Shōgun von 1623–1651) mit den „Sarugaku no Sei“ („Regeln für die Sarugaku-Truppen“) eine Reihe von Vorschriften für die Truppen heraus<sup>104</sup>. Sie werden darin angewiesen, wie sie sich auf der Bühne und in der Gesellschaft zu verhalten, an wen sie sich in Rechtsfällen zu wenden hätten und mehr<sup>105</sup>. Ebenfalls Mitte des 17. Jahrhundert begann das Bakufu, von den Schulen (und nicht nur denen des Sarugaku) so genannte „Kakiage“ zu fordern:

„These documents provided information on a family's origins, honors that members of that family had received, and other details useful to the government in allocating offices. Noh performers' *kakiage* additionally supplied troupe histories, listed the troupe's performance repertoire and famous possessions, and gave details about noted former leaders.“<sup>106</sup>

„Kakiage“ wurden nur unregelmäßig eingefordert. Daher waren sie vor Fälschungen nicht sicher. Immer konnte neues Schriftwerk „gefunden“ werden, das dann ein- oder angefügt wurde. Da die Kakiage Informationen enthielten, von denen Stipendien abhingen, waren sie nicht nur ein Instrument für die Kontrolle der Schulen, in ihnen wurden auch Streitigkeiten zwischen ihnen ausgetragen.

<sup>103</sup> Vgl. KEENE 1996 (1993) 232–233.

<sup>104</sup> Vgl. BARTH 1972 86–87, RATH 2004 121; *ibid.* 122 bietet eine Übersetzung der „Sarugaku no sei“:

„Actors should not neglect the arts transmitted in all their families, and they are not to perform arts inappropriate to their status. They must solely uphold the old ways of their family's occupation. They must follow the orders of the troupe leader [...] in all matters. If there is a lawsuit, an actor's request to government officials ought to be made through his troupe leader. When there is a matter of some dispute, the troupe leader ought to report directly to the same officials.

Furthermore, on occasions of performances of noh, if actors are summoned on the day prior to the performance, they will assemble at the residence of the troupe leader and practice diligently. Actors should not fail to attend on these occasions. There should be no mistakes on the following day.

Without being at all extravagant, actors should be frugal in all matters. Their dwellings, clothing, food and other items ought to be plain and should suit their station. It is prohibited for them to leave their family's profession and study the warriors' arts, which are inappropriate to their status. Aside from the costumes and properties for noh, they should not accumulate worthless goods.

When actors play the roles of daimyō and lesser lords, they must conduct themselves in an appropriate and sober manner. They must not take meals with daimyō and other men of rank when they are in their attendance.

Also, there are tales of many generations of fame of the Konparu troupe. However, the present troupe leader, although already mature, is unskilled in the art. From this point forward, he must devote himself to his art. One of the older members of the Hada troupe ought to advise him carefully. Hereafter any further negligence would be immoral.“

In diesem Dokument wird der Führer der Truppe „Tayū“ genannt.

<sup>105</sup> Vgl. SCHNEIDER 1983 31.

<sup>106</sup> RATH 2004 123.

Bereits an anderer Stelle in diesem Kapitel habe ich auf den Zwist über den Ursprung des Sarugaku zwischen der Kanze- und der Konparu-Truppe hingewiesen. Diese waren sich uneins darüber, ob Hata no Kōkatsu und Hata no Ujiyasu (Konparu), die Spitzennahmen der Konparu, oder Kanze Kan'ami, Zeami und On'ami Urväter des Sarugaku seien. Ihre jeweilige Meinung belegten sie mit an sie überkommenen Relikten. Konparu Ujitsuna, Tayū der Konparu-Schule, beispielsweise fügte seinem Kakiage eine Fahnenstange und buddhistische Reliquien, von Shōtoku Taishi selbst angefertigte Okina- und Sanbasō-Masken und eine Himmelsmaske<sup>107</sup> sowie einen Vorhang des Hōryū-Tempels bei, den der Kronprinz gegründet hatte. Hata no Kōkatsu sei außerdem der zweite Sohn des ersten Kaisers von China gewesen – dessen Regierung jedoch endete um die 700 Jahre vor seiner Geburt. Konparu lieferte eine Genealogie bis zu diesem gleich mit, so unmöglich sie auch war. Damit widersprach er zwar früheren Kakiage seiner Truppe, begründete dies jedoch mit einem jüngst gefundenen Schriftstück, auf dem der Stammbaum zu finden gewesen sei. Hata no Kōkatsu wurde damit in das Mythologische entrückt und gewann zusätzlich an Bedeutung, ähnlich der bei Fredegar Scholasticus geschilderten Herkunftslegende der Merowinger in Europa. Dem hatte die Kanze-Truppe nichts entgegen zu setzen. In ihrem Kakiage ignorierte sie die Vorgeschichte des Sarugaku einfach. Ihre Geschichte der Kunst beginnt mit Kan'ami, Zeami und On'ami, denen sie die Schöpfung des Sarugaku zuschreiben. Für eine Gesellschaft, in der die Primogenitur Norm war, gestaltete es sich jedoch problematisch, die Nachfolge On'amis zu erklären. Dieser hatte schließlich 1429 eine zu der Truppe Kanze Motomasas in Konkurrenz stehende Kanze-Truppe gegründet und diesen und Zeami aus der Gunst des Shōgun verdrängt. Zeami und er führten außerdem aufgrund künstlerischer Differenzen ein angespanntes Verhältnis zueinander. Spätere Autoren unterstellten Zeami daher, seinen Sohn nach einem Disput aus seiner Familie gestoßen und On'ami adoptiert zu haben, weil dieser ihm an Talent gleichgekommen sei. On'ami habe die Kanjin Nō erfunden und seinen Nachfolgern neben dem Sonnenschirm Shōgun Ashikaga Yoshimasas (1436–1490) eine Maskenschachtel für Okina-Masken vermacht. Letztere sei ein Geschenk anlässlich des Kanjin Nō bei Tadasugawara 1464 gewesen. Solange On'ami lebte, habe allein die Kanze-Truppe das Privileg besessen, Kanjin Nō aufzuführen, danach gelang es auch anderen Truppen, es zu erlangen. Beide Fassungen vom Ursprung des Sarugaku waren übrigens anerkannt und wurden von den anderen Truppen in ihren Kakiage zitiert, deren Spitzennahmen sich aber nicht derselben Popularität rühmen konnten wie Zeami oder Höflinge Shōtoku Taishis<sup>108</sup>. Jede Schule versuchte, sich besser darzustellen als die anderen und ihren Stammbaum weiter und eindeutiger auf große Spieler der Vergangenheit zurückzuführen, möglichst lückenlos<sup>109</sup>. Über die Kakiage nahm daher die Genealogie ihren Einzug in das Sarugaku. Weitere Maßnahmen zur Organisation und Kontrolle der Schulen wurden in der Kyōhō-Zeit (1716–1736) von Tokugawa Yoshimune (1684–1751, Shōgun von 1716 bis 1745) unternommen. Er befahl den

<sup>107</sup> Hierzu 8.1.7 247–248.

<sup>108</sup> Mehr zu diesem interessanten Streit findet sich bei RATH 2004 124–133, zu beiden Kakiage auf 128–132.

<sup>109</sup> Vgl. KEENE 1996 (1993) 232, RATH 2004 154.



Schulen 1721, neben Informationen zu ihrem Repertoire und ihren Katazuke auch eine Inventur ihrer Masken und Kostümen aufzustellen und ihm zukommen zu lassen<sup>110</sup>. Dieses „Kyōhō Rokunen Kakiage“ („Schriftliche [Aufstellung] im Jahre 6 der Kyōhō-Zeit“) war das ausführlichste Kakiage, das jemals geschrieben wurde<sup>111</sup>. Der Shōgun verlangte darin neben einer Schilderung des Status Quo im bisherigen Umfang auch Hinweise darauf, was sich in der Spielweise der Truppen bislang verändert habe sowie Listen der Geschenke früherer Shōgune und der Stücke, die die jeweilige Truppe aufführte und nicht aufführte. In den Kakiage waren Abstammungslinien wichtiger als Relikte wie Masken. Diese galten jedoch nach wie vor als Nachweise für historische Ansprüche<sup>112</sup>.

### Der Aufstieg der Kita-Schule

Tokugawa Iemitsu, der die „Sarugaku no Sei“ aufgestellt hatte, war es auch, unter dem die 1618 von Kita Shichidayū<sup>113</sup> (geb. Chōnō 1586–1653) gegründete Kita-Schule zu großen Ehren aufstieg<sup>114</sup>. Shichidayū hatte, bevor er die Kita-Schule gründete, als Tayū der Kongō-Truppe gewirkt. Zeit seines Lebens blieb er der Kritik seiner Konkurrenten ausgesetzt, denen sein Erfolg in der Gunst Tokugawa Hidetadas (1579–1632, nominell Shōgun von 1605–1623) und Tokugawa Iemitsus ein Dorn im Auge war. 1647 zwang der Shōgun jedoch die Tayū der Kanze-, Hōshō-, Kongō- und Konparu-Truppen, unter Shichidayū zu trainieren, dessen Spielweise er für traditioneller hielt als ihre<sup>115</sup>. Entsprechend heftig fiel die Kritik aus, die später seinen Sohn Kita Jūdayū (†1665) traf. 1658 wurde mit „Bushōgoma“ das einzige jemals das Sarugaku der Edo-Zeit betreffende Hyōbanki<sup>116</sup> veröffentlicht. Majima En'an, der Autor, war selbst Laienspieler und neidete dem Tayū der Kita dessen Günstlingsrolle unter Shōgun Tokugawa Ietsuna (1641–1680, nomineller Shōgun von 1651–1680). Dieser hatte der Kita-Truppe 1653 gestattet, ein Kanjin Nō zu veranstalten, ein Privileg, das die älteren Truppen für sich in Anspruch nahmen. „Bushōgoma“ kritisierte daher die Spielweise und das -verständnis Jūdayūs und seines Vaters und sprach ihnen jegliche Legitimation ab. Hierzu fertigte er Fälschungen an, mit denen seine Behauptungen belegt werden sollten. Erstaunlicherweise bestand die Reaktion der Kita-Truppe in einem Buch mit dem Titel „Sarugutsuwa“, eine Beweisführung für die edle Herkunft der Kita-Schule – ebenfalls beruhend auf gefälschtem Schriftwerk<sup>117</sup>.

### Effektive Strategien gegen die Konkurrenz in der Edo-Zeit

Bis spät in das 17. Jahrhundert hinein blieb Kyōto Edo kulturell überlegen. Dennoch lag der Schwerpunkt der Schulen in Edo, wo sich auch das Schloss befand, in dem der Shōgun residierte. Mitunter erschien die Anstellung an einem

<sup>110</sup> Vgl. KANZE 1971 1911.

<sup>111</sup> Vgl. RATH 2004 123–124.

<sup>112</sup> Vgl. *ibid.* 159.

<sup>113</sup> Auch dieses „-dayū“ kommt von „Tayū“.

<sup>114</sup> Zu der Gründung der Kita-Schule schreiben u. a. BARTH 1972 85, SCHNEIDER 1983 29–30.

<sup>115</sup> Vgl. RATH 2004 174–175.

<sup>116</sup> Hyōbanki waren kritische Schriften.

<sup>117</sup> Vgl. RATH 2004 170–173.

Tempel oder Schrein in der Kaiserstadt jedoch lukrativer als die Stipendien der Shōgune, so dass manche Spieler aus Edo fortzogen. Noch 1687 wirkten doppelt so viele in Kyōto wie in Edo<sup>118</sup>. Unter diesen Umständen war den in Edo ansässigen Tayū der Hauptlinien keine ausreichend gründliche Kontrolle über ihre Schulen möglich. Dem gegenüber stand der Zuwachs, den die Kanze-Truppe zu verzeichnen hatte. Andere Sarugaku- und Tesarugaku-Truppen wie die Umewaka und die Truppen aus Hie sowie die Fukuō- und die Shindō-Familie schlossen sich an, um in den Genuss der Zuwendungen des Shōgunats zu kommen<sup>119</sup>. Bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hatte On'amis Sohn Nobumitsu durchzusetzen versucht, dass nur die Spieler der Yamato-Truppen als professionelle Sarugaku-Spieler anerkannt würden. Diese Stellung wurde schließlich von den Tokugawa durch die Einführung von Stipendien für die Kanze, Hōshō, Kongō und Konparu sowie ab 1618 auch die Kita bestätigt. Alle anderen Spieler galten nicht als professionell, sondern hatten den Status von Tesarugaku-Spielern<sup>120</sup>. Zwischen ihnen, in der Regel Wanderschauspielern, und anderen Randgruppen wie den Eta und den Hinin kam es immer wieder zu Reibereien, hin und wieder auch blutigen Auseinandersetzungen in den Straßen Edos<sup>121</sup>.

Meist hatten Amateurspieler nicht die Mittel, mit den professionellen Spielern mitzuhalten. Denn ein Stück aufzuführen war teuer. Nichtsdestoweniger existierten die ganze Edo-Zeit über mehrere Amateurgruppen, deren Vorstellungen sich an Aufwand und Beliebtheit durchaus mit denen der professionellen Spieler messen konnten. Ihre Anfänge waren meist schlicht, Ausdauer und eine gute Beziehung zu ihrem Publikum belohnte dieses mit Zuwendungen, die den Erwerb und Unterhalt von Masken, Kostümen, weiterer Bühnenausstattung und kleineren sowie größeren Requisiten ermöglichten. Anders als die vom Shōgun finanzierten Spieler hatten sich die Amateure allerdings dem Antiluxusgesetz zu unterwerfen. Entsprechend einfach blieben ihre Vorstellungen. Offiziell gab das Bakufu nie ein Spielverbot für Sarugaku oder Kyōgen für Nichtschulmitglieder heraus. Professionelle Spieler konnten jedoch ihre Lizenz verlieren, wenn sie die Vorstellung nichtlizenzierter Spieler unterstützten, nicht zuletzt deshalb, weil die Schulen nach Möglichkeit gegen die unerwünschte Konkurrenz vorgingen. Neben dem bekannten Tesarugaku gaben auch andere, nicht von einem lizenzierten Lehrer ausgebildete Schaukünstler Vorstellungen, mal mehr, mal weniger mit Techniken, Gesängen oder Texten des Sarugaku und Kyōgen durchsetzt. Deren Namen variierten zwischen Tsuji Nō, Shikata Nō und Kojiki Nō. Manche der sich in diesem Bereich herausbildenden Truppen bestanden über die gesamte Edo-Zeit und mitunter sogar darüber hinaus<sup>122</sup>.

Professionelle unterschieden sich von nicht professionellen Spielern vor allem in der Kenntnis der so genannten Narai (jap. für „Geheimnis“, „etwas, das gelehrt wird“) und der Befugnis, diese zu lehren. Das sind die Techniken oder Rituale (jap. Naraigoto), für deren Durchführung ein Teil des in der Schule geheimen Wissens benötigt wird – und deren Lehre und Aufführung daher der Genehmigung des

---

<sup>118</sup> Vgl. *ibid.* 136–137.

<sup>119</sup> Vgl. *ibid.* 141.

<sup>120</sup> Vgl. *ibid.* 144–147.

<sup>121</sup> Vgl. ZÖLLNER 2006 64.

<sup>122</sup> Vgl. GROEMER 1998b 120–124.

Iemoto bedürfen<sup>123</sup>. Der Begriff „Narai“ schließt auch die Stücke ein, mit denen der Meister diese Techniken oder Rituale lehren (Naraimono). Diese werden im Kyōgen Hiraki („Öffnen“) genannt<sup>124</sup>. Was genau ein Narai konstituiert, ist von Schule zu Schule unterschiedlich. Während ihre Einteilung sich im Laufe der Jahrhunderte mehrfach gewandelt hat, werden sie heutzutage in Shoden („Anfänger“), Chūden („Fortgeschritten“) und Okuden („Schwierig“) oder Konarai („Kleines Geheimnis“), Chūnarai („Mittleres Geheimnis“), Ōnarai („Großes Geheimnis“), Omonarai („Gewichtiges Geheimnis“) und Betsunarai („Spezielles Geheimnis“) eingeteilt. Abhängig von der Geheimnisstufe dürfen nur eine bestimmte Zahl von Spielern zugleich am Leben sein, die es kennen und anwenden können und dürfen<sup>125</sup>. Narai können ganz profane Bewegungen wie das Neigen einer Maske an einer bestimmten Stelle oder ein Mantra sein, oder auch Techniken wie das Verschwinden in der Glocke in „Dōjōji“ [23]<sup>126</sup>.

Nach der Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern im 16. Jahrhundert erfreuten sich Gesangsbücher (Utaibon) bei der Bevölkerung großer Beliebtheit, und mit ihnen auch der Gesangsunterricht bei den Lehrern der Schulen<sup>127</sup>. Durch die dadurch begünstigte Hierarchisierung aller im Sarugaku enthaltenen Künste und deren Vermarktung wurden die Truppenführer und späteren Iemoto bedeutend gestärkt. Denn es bedurfte eines durch sein Erbe dazu befähigten Künstlers, im Falle des Sarugaku eines Tayū, um eine innerschulische Hierarchie zu strukturieren<sup>128</sup>. Eine prägende Persönlichkeit dieser Entwicklung war Kanze Motoakira (1722–1774)<sup>129</sup>, 15. Tayū der Kanze-Schule. Er nutzte die Popularität des Gesangs aus, um Einfluss auf die Zusammenstellung der Gesangsbücher zu nehmen und begann mit der Standardisierung von Bewegungen und Musik. Bislang hatten die Lehrer ihre jeweils eigenen Fassungen der Lehrbücher herausgegeben, nun nahm der Tayū der Kanze-Schule dies in die Hand und zwang der Hauptlinie nachgeordnete Nebenlinien dazu, seine Bücher zu verwenden – oder ihnen wurde die Lehrerlaubnis entzogen<sup>130</sup>. Für das Jahr 1757 verzeichnen die Quellen daher die früheste Verwendung des Begriffs „Iemoto“ im Zusammenhang mit einer Sarugaku-Schule<sup>131</sup>. Kanze Motoakira war der Erste, der das an ihn über-

<sup>123</sup> Vgl. RATH 2004 2–3.

<sup>124</sup> Zu den „Hiraki“ s. 11.2.3 507–510. SALZ 1998 89 schreibt von „Sotsugyō“. Dieser Begriff bezeichnet heute für gewöhnlich den Schul- oder Universitätsabschluss, „Hiraki“ hingegen die Erstaufführung eines dieser Etappenstücke.

<sup>125</sup> Vgl. RATH 2004 176–177.

<sup>126</sup> Vgl. *ibid.* 182–183.

<sup>127</sup> ORTOLANI 1995 104–105 schreibt sowohl von adeligen als auch bürgerlichen Schülern.

<sup>128</sup> Vgl. RATH 2004 191.

<sup>129</sup> GEILHORN 2011 41–42 führt eine von Nishiyama Matsunosuke angestellte Einteilung der Entwicklungsgeschichte des Iemoto Seido an. Im Falle des Sarugaku fand die Konsolidierung jeweils ein wenig später statt als in den anderen Handwerken und Künsten der Tokugawa-Zeit, wie sich an den Lebensdaten Kanze Motoakiras leicht ablesen lässt.

<sup>130</sup> Vgl. RATH 2004 191–192, 195–197, 199. Hintergrund für die Aktivitäten Kanze Motoakiras wie der Gebrauch seines Rechts auf die Veranstaltung eines Kanjin Nō 1750 oder die Drucklegung neuer Utaibon mag Geldnot gewesen sein.

<sup>131</sup> KEENE 1996 (1993) 229 nennt 1689 als das Jahr, in dem diese Bezeichnung zum ersten Mal schriftlich festgehalten wurde, führt aber aus, dass das Prinzip und auch das Wort möglicherweise bis in die Muromachi-Zeit zurückreichen.

kommene Geheimwissen dazu nutzte, wirtschaftlich zu handeln und seine Autorität auf dieser Basis durchzusetzen. Ohne Zweifel handelte er mit dem Ziel, seine Kunst zu vermarkten und daraus Profit zu schlagen, dass andere sich dafür interessierten, sie zu erlernen. Damit unterscheidet er sich von Tayū beispielsweise des mittleren 17. Jahrhunderts, denen mehr daran gelegen war, das Geheimwissen ihrer Truppen vor dem Zugriff von Laien zu bewahren. Für sie bildete die geheime Überlieferung die Grundlage ihrer Legitimation gegenüber Konkurrenten in der Gunst eines adeligen Publikums<sup>132</sup>. Motoakira hingegen verkaufte das Geheimwissen in der Form von Lizenzen, deren System in der Folgezeit immer weiter ausgebaut wurde und der Vermarktung des Sarugaku dienlich war – und nur der Iemoto der Hauptlinie konnte sie ausstellen<sup>133</sup>. Außer seinem Rang existierte keine Lizenz, die nicht käuflich erworben werden konnte. Freilich durfte nicht jedes Narai zu jedem beliebigen Zeitpunkt erworben werden. Motokira und seine Nachfolger legten eine Reihenfolge fest. Denn manche Narai bedurften zu ihrer Bewältigung der Kenntnis anderer. Für die Schüler ergab sich hieraus ein innerschulischer Rang, der davon abhing, wie viel Geld und Zeit sie investierten – und davon, ob der Iemoto gewillt war, ihnen die Lizenz zu genehmigen oder nicht<sup>134</sup>. Demgegenüber überlieferten die Kyōgen-Schulen sogar die Texte ihrer Stücke geheim in so genannten Daihon<sup>135</sup>.

Kanze Motoakiras Hauptwerk ist das „Meiwa Kaisei Utaibon“ („Überarbeitete Gesangsbücher der Meiwa-Zeit“), eine Überarbeitung der bekannten Schriften und Stücke hauptsächlich Zeamis unter Berücksichtigung der Ergebnisse der Kokugaku-Forschung<sup>136</sup>. Begleitet wurde die Zusammenstellung von Kommentaren zu den Schriften Zeamis, allen voran „Shūdōshō“, mit denen er sich nicht nur in das Erbe seines Spitzenahns setzte, sondern auch die Text- und Deutungshoheit dieser zumindest theoretisch die Grundlage des Sarugaku bildenden Schriften für die Iemoto der Kanze-Schule sicherte<sup>137</sup>. Für Zeitgenossen erschien dieser Schritt gewagt, denn in der Edo-Zeit war es populärer, Katazuke herauszugeben<sup>138</sup> und zu lesen als theoretische Schriften wie die, auf denen er seine Autorität zu errichten gedachte. Mit seiner Revision Zeamis nahm Motoakira für sich in Anspruch, dessen gesamtes Wissen geerbt zu haben und daher genau zu wissen, wie es zu verstehen war<sup>139</sup>. Er begründete seine Korrekturen im „Meiwa Kansei Utaibon“ mit der Anweisung Zeamis in „Nōsakushō“<sup>140</sup>, Fehler in der Überlieferung der Stücke zu korrigieren. Diese Änderungen gegenüber der bisherigen Überlieferung

<sup>132</sup> Vgl. RATH 2004 192–193.

<sup>133</sup> Mit diesem Vorgehen folgte er lediglich einer in der Edo-Zeit üblichen Praxis, vgl. KEENE 1996 (1993) 231–232.

<sup>134</sup> Vgl. RATH 2004 194.

<sup>135</sup> Vgl. BARTH 1972 134.

<sup>136</sup> Kokugaku-Forschung beschäftigte sich mit der Untersuchung alter japanischer Texte und deren Reinigung von nicht-japanischen Elementen. Hierzu mehr u. a. in 9.1.1 262–264.

<sup>137</sup> Vgl. RATH 2003 195.

<sup>138</sup> BARTH 1972 92 merkt hiervon abw. an, es sei erst ab der Meiji-Zeit üblich gewesen, Katazuke zu schreiben.

<sup>139</sup> Vgl. RATH 2003 194–195, DERS. 2004 197.

<sup>140</sup> „Sandō“ bzw. „Nōsakushō“ findet sich bei BENL 1953 93–109 und bei RIMER/YAMAZAKI 1984 148–162.

wurden mit roter Tinte hervorgehoben<sup>141</sup>. Zwar findet sich bei Zeami keine genaue Anweisung, Stücke zu korrigieren, er betont jedoch im zweiten Teil von „Sandō“ (oder „Nōsakushō“) – sein Thema ist das Schreiben von Stücken für die drei Rollen – immer wieder, dass es notwendig sei, nicht nur die Rolle, sondern auch den Schauspieler bei der Themenwahl und der Komposition zu berücksichtigen. Damit einhergehend weist er darauf hin<sup>142</sup>, dass sich der allgemeine Geschmack mit den Zeiten ändere und daher manche erfolgreiche Stoffe der Vergangenheit in der Gegenwart des Lesers nicht mehr gern gesehen sein könnten. Motoakira interpretierte dies dahingehend, dass Derivationen von der von den Tayū (Iemoto) gespielten Fassung beseitigt werden müssten. Hierzu hatte er sogar die Genehmigung Tokugawa Ieharus (1737–1786)<sup>143</sup> erbeten – und erhalten. Mit seiner Arbeit leistete er daher einen großen Beitrag zu der Standardisierung des Sarugaku der Kanze-Schule. Deren Repertoire und Spielweise strukturierte er im „Meiwa Kaisei Utaibon“ nämlich komplett um: bis zu seiner Revision waren in der Schule nicht nur bedeutend mehr Stücke verschiedener Herkunft gespielt worden, sondern Spielweisen der zahlreichen in der Kanze-Schule vereinten Truppen hatten sich erhalten. Motoakira begegnete dieser nur schwer zu kontrollierenden Uneinheitlichkeit, indem er für jedes Stück zu verwendende Kostüme, Maske und Requisiten sowie die Choreographie und den Gesangstext, sogar die Betonung einzelner Silben bestimmte. Manche der Stücke, die er in das Repertoire einbrachte, waren jahrzehntelang nicht gespielt worden, sie wurden von Zeitgenossen jedoch Zeami zugeschrieben und festigten daher die Dominanz seiner Nachfolger<sup>144</sup>. Darüber hinaus regelte Motoakira, welche Kogaki und Stückvarianten in welcher Form und mit welcher Ausstattung gespielt werden durften. Jede dieser Varianten und jedes dieser Kogaki erhielt von ihm einen eigenen Namen<sup>145</sup>. Seine Festlegung bestimmter Spielweisen und zugelassener Stücke oder Partien sorgte auf lange Sicht dafür, dass die Heterogenität der Kanze-Schule, die sich über Jahrhunderte gehalten hatte, nahezu verschwand<sup>146</sup>. Darüber hinaus schuf er mit dem „Meiwa Kaisei Utaibon“ die Grundlage für sämtliche dieser nachfolgenden Schriften und Maßnahmen späterer Iemoto, deren Ziel darin bestand, den Kanze-Stil zu vereinheitlichen<sup>147</sup>. Seit dem „Meiwa Kaisei Utaibon“ besitzt die Kanze-Schule zehn Naraimono, nicht mehr und nicht weniger. Einige Jahrzehnte später regelte Kita Hisayoshi (1776–1829 Iemoto der Kita-Schule) übrigens den Gebrauch der Masken<sup>148</sup>.

<sup>141</sup> Vgl. RATH 2004 199–200.

<sup>142</sup> Vgl. RIMER/YAMAZAKI 1984 161–162.

<sup>143</sup> Vgl. RATH 2003 196–197, SCHMITT 2012 94–95.

<sup>144</sup> Vgl. RATH 2004 198.

<sup>145</sup> Vgl. *ibid.* 200.

<sup>146</sup> Vgl. DERS. 2003 197. Kanze Motoakiras Standardisierung fiel bspw. die Kanze-Fukuō-Schule in Kyōto zum Opfer, vgl. DERS. 2004 197. Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts beseitigte Kanze Sakon letzte Reste nicht vereinheitlichten Gesangs in Kyōto, so dass die Kanze-Schule in ganz Japan mehr oder weniger gleich singt.

<sup>147</sup> Vgl. DERS. 2003 200–201, DERS. 2004 213–214 schreiben von Kanze Sakon und dessen Feldzug gegen die Heterogenität in der Kanze-Schule, s. vorige Fn.

<sup>148</sup> Vgl. DERS. 2004 201–207, 8.1.4.

### 11.1.5 Organisation der Nō-Schulen nach der Meiji-Restauration

#### Diskontinuität nach der Restauration

Obwohl der letzte Shōgun, Tokugawa Yoshinobu (1837–1913, Shōgun von 1866–1867), sich bereits von allen Regierungsämtern zurückgezogen hatte, beendete erst die militärische Niederlage seiner Verbündeten gegen die Meiji-Truppen aus Satsuma und Chōshū die Herrschaft des Bakufu endgültig. Bis in die 1880er Jahre und noch zu dem Inkrafttreten der Meiji-Verfassung am 29. November 1890 begegneten die meisten Japaner – und unter diesen insbesondere die regierungsnahen – allem mit Abneigung, was mit den Tokugawa und ihrer Herrschaft in Zusammenhang zu bringen war, Gesetze, kulturelle Relikte, Handwerke, Künste, jedwede Spuren des Edo-Feudalismus und seiner Titel. Zwar wurden Sarugaku-Spieler nach der Restauration an den Hof des jungen Kaisers aufgenommen, sofern sie dies wünschten, aber sie verloren die Privilegien und die Wertschätzung, die sie unter den Tokugawa genossen hatten. Dennoch war der Verlust ihres Fürsten nicht der Untergang der Schulen per se. Denn auch nach dem Umbruch blieben Familien und deren Struktur erhalten, auch wenn sie sich neu finden und die Beziehungen zwischen Lehrern und Schülern zu überdenken gezwungen waren, wenn zum Beispiel der Lehrer sein Handwerk aufgab und sich einer anderen Tätigkeit zuwandte. Zudem ergriff manche Familien angesichts ihrer ungewissen Zukunft eine gewisse Mutlosigkeit. Schüler blieben aus, Lehrer gingen fort, die Schulen verloren das Fundament, auf dem sie errichtet waren, was nur zu weiteren Abwanderungen und der Auflösung einiger Linien führte<sup>149</sup>. Für Sarugaku- oder Kyōgen-Spieler bestanden nach der Meiji-Restauration nur wenige Möglichkeiten:

- (a) Sie konnten **dem Shōgun in das Exil folgen** und ohne Bezahlung in der Nähe seiner Güter leben. Für ihre Unterbringung und Verpflegung mussten sie in diesem Fall selbst sorgen. Das war die Variante, bei der die Spieler gelegentlich noch für den Shōgun auftreten konnten. Sakurama Banma (1835–1917)<sup>150</sup> und Kanze Kiyotaka (1837–1888), der das letzte Kanjin Nō veranstaltete<sup>151</sup>, wählten diesen Weg.
- (b) Sie konnten **an den Hof des Kaisers wechseln** und als Hofbeamte weiter ihre Kunst pflegen. Die Bedingungen waren jedoch merklich schlechter als unter dem Shōgun, so dass nicht viele Spieler diese Variante wählten. Unter ihnen befand sich Hōshō Kurō (1837–1917), zuvor Iemoto der Hōshō-Schule<sup>152</sup>.
- (c) Sie konnten **dem Sarugaku den Rücken kehren** und einen anderen Beruf ergreifen. Männer wie Umewaka Minoru I. (1828–1909) spielten dennoch weiterhin für ein kleines Publikum, mehr oder weniger hartnäckig.

Abgesehen von Variante (b) waren Sarugaku-Spieler in der Regel früher oder später gezwungen, Besitztümer ihrer Familien zu verkaufen, um am Leben zu bleiben.

---

<sup>149</sup> Bspw. bei KOMPARU 1983 157 nachzulesen. Komparu nennt die Shindō-Schule (Wakikata), die Shunnichi-Schule (Fuekata) und die Sagi-Schule (Kyōgenkata). Shindō und Shunnichi seien „vor kurzem“ verschwunden, die Sagi kamen nach der Restauration schlicht nicht mehr zusammen, s. a. 2.5.

<sup>150</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 98–106.

<sup>151</sup> Vgl. BARTH 1972 93.

<sup>152</sup> Vgl. *ibid.*

Dazu gehörten Schriften, Masken, Kostüme und andere Erbstücke, von denen zahlreiche bis heute nicht wieder aufgetaucht sind.

Als es in den 1880er und 1890er Jahren nach und nach immer mehr Spieler nach Tōkyō (Edo) zog, wo das Sarugaku, nun unter anderem Namen, neu erblühte, waren viele von ihnen jahrzehntelang nicht mehr aktiv gewesen. Neben wenigen Ausnahmen hatte die Kunst in dieser Zeit brachgelegen und die Erinnerungen an Choreographie, Zusammenspiel, das Gefühl für den Rhythmus und die Geheimnisse konnten nicht mehr allzu gut sein. Unter diesen Umständen wurden herausragende Spieler wie Umewaka Minoru I., Hōshō Kurō<sup>153</sup> und Sakurama Banma zu Ikonen, an deren Darstellung andere Spieler sich orientierten. Daran und an der Erinnerung an eine Vergangenheit, in der manche von ihnen nicht mehr als Kinder gewesen waren. Das Nō der Gegenwart wurde in ihren Augen und ihren Köpfen zu einem Ebenbild des Sarugaku, das sie durch die Restauration verloren hatten – ob es das nun war oder nicht, ob es ihm glich, konnten sie nicht mehr sagen<sup>154</sup>. In der angespannten Lage der frühen und mittleren Meiji-Zeit erwiesen sich darüber hinaus die Konventionen der Überlieferung der Geheimnisse als problematisch. Denn die größten von ihnen durften nur an den besten Schüler und Nachfolger des Lehrers weitergegeben werden, in der Regel einen der Söhne und unter diesen meist der Erstgeborene<sup>155</sup>. Wenn diese Linie abbrach, wie zwischen 1868 und dem frühen 20. Jahrhundert häufiger geschehen, verschwand Wissen – mitunter spurlos<sup>156</sup>.

Das Bürgerliche Gesetzbuch von 1898, das auf staatlicher und privater Ebene die Einführung einer dem Haushaltsvorstandssystem ähnlichen Familien- und Verwaltungsstruktur vorsah, stärkte die Macht der Iemoto nach der Konsolidierung der Nō-Schulen gegen Ende des 19. Jahrhunderts ebenso bedeutend wie die Verwendung moderner, ganz Japan miteinander verbindender Kommunikationsmittel, mit denen es möglich wurde, binnen kürzester Zeit Nachrichten oder Personen über längere Strecken zu transportieren. Bereits in dem Hausstands-gesetz (Kosekihō) vom 4. April 1871 waren den Familienoberhäuptern (Koshu, mehr Haushaltsvorstände) sämtlicher Familien (Kazoku) in Japan mit den Familienregistern (Kosekichō) umfangreiche Befugnisse in die Hand gegeben worden<sup>157</sup>. Ohne ihre Zustimmung konnte kein Angehöriger ihres Haushalts den Wohnort oder seinen Familienstand wechseln. Der Koshu war über jeden Vorgang in „seiner“ Familie informiert und konnte zuhause frei schalten und walten, weil alle Angehörigen seines Haushalts rechtlich von ihm abhängig blieben bis sie auszogen und einen eigenen gründeten (nur Männer) oder in einen anderen wechselten. Ebenso wie der Kaiser absolute Verfügungsgewalt über das japanische Volk beanspruchte,

<sup>153</sup> Der zwischenzeitlich seine Stellung als Iemoto der Hōshō-Schule an seinen Schwager abgegeben hatte, vgl. FURUKAWA 1956 91.

<sup>154</sup> Vgl. hierzu u. a. HARE 1997 139, bei dem diese negative Sicht auf die Gegenwart und die Sehnsucht nach einer nicht mehr erreichbaren Vergangenheit Form annimmt.

<sup>155</sup> Vgl. BANU 1986 120.

<sup>156</sup> Erstaunlicherweise beschäftigt sich keine deutsch- oder englischsprachige Arbeit mit dieser Frage. Heutzutage besitzt wohl Kanze Hideos 1970 geäußerte Meinung allgemeine Gültigkeit, im Nō gebe es keine Geheimnisse mehr, weil alles nachgelesen werden könne, vgl. KANZE 1971 187f.

<sup>157</sup> Diese wurden an Ortsvorstände und weitere übergeordnete Beamte weitergeleitet, so dass in der Theorie die gesamte japanische Bevölkerung erfasst wurde, vgl. NEUSS-KANEKO 1990 55ff.

beanspruchten seine Mitarbeiter in der Verwaltung des Reiches diese Macht auch für ihnen zugeordnete Haushalte, Ortsverbände und andere kleinere und größere Personengruppen. Glücklicherweise stellte sich rasch heraus, dass die Familienregister häufig falsch, schlecht oder gar nicht geführt wurden. Haushaltsvorstände missbrauchten mindestens ebenso häufig ihre Macht, was das System in den Augen der Regierung wertlos machte, da der Schaden den Nutzen überwog. Konsequenterweise wurde es noch in der mittleren Meiji-Zeit wieder abgeschafft, aber seine Spuren ziehen sich durch die jüngere japanische Geschichte bis heute. Denn es schuf die Grundlagen, auf denen sich die Iemoto gegen andere Strömungen innerhalb der Schulen durchsetzen konnten<sup>158</sup>. Schneider schrieb noch 1983, der „Großmeister der Kanzeschule [hat] absolute Weisungsmacht über die gesamte Schule und ihre Mitglieder ... und [steuert] alle Vorgänge der Hierarchie.“<sup>159</sup> Heutzutage hingegen erscheint das Abhängigkeitsverhältnis getrübt, weil Wissen frei zugänglich ist und neben der Schule noch private Belange zu regeln sind, auf die der Iemoto keinen Einfluss nehmen kann – zumindest dann nicht, wenn der Schüler dies nicht zulässt. Zunehmend haben die Schulen Schwierigkeiten, Spieler innerhalb der eigenen Familien zu finden. Zwar werden Söhne und hin und wieder auch Töchter von Kindesbeinen an ausgebildet, aber ob sie das Handwerk der Eltern übernehmen oder nach dem Besuch der Schule oder Universität einen anderen Beruf ergreifen, zeigt sich meist erst später in ihrem Leben. Bei der Regelung der Nachfolge ist hingegen seit der Meiji-Zeit eine gewisse Freiheit zu beobachten. Zunehmend sprechen sich die Schulen oder Zweigschulen in diesen Fragen untereinander ab. Während sich diese Absprachen in den Vereinen und Verbänden der Meiji-Zeit jedoch in der Regel auf die Oberhäupter der Nebenlinien der jeweiligen Schule beschränkten, begreifen sich professionelle Spieler zunehmend als Gruppe, die Probleme wie diese gemeinsam und fach- und schulübergreifend lösen muss, sofern notwendig und nicht anders möglich. Denn auch wenn nach wie vor Spieler desselben Fachs aber verschiedener Schulen so gut wie nie gemeinsam auf der Bühne stehen, haben sie nach dem Ende des Bakufu erkannt, dass sie nur überleben können, wenn sie zusammenhalten. Zumindest sind sie näher zusammen gerückt. Heutzutage erscheint die Primogenitur der Edo-Zeit darüber hinaus nicht mehr praktikabel und mitunter unangemessen. Beispiele der jüngeren Vergangenheit zeigen, wie sinnvoll es sein kann, einen Mann mit Befähigung zu dem Oberhaupt der Schule zu wählen. Diese Fälle blieben bislang jedoch Ausnahmen. Sie dürfen daher nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Vererbung in der Regel von dem Amtsinhaber auf dessen Sohn, Enkel oder Neffen erfolgt, unbeeinflusst von anderen Schulen. Findet sich in der eigenen Familie kein geeigneter Kandidat, adoptiert der Iemoto einen aus dem Kreis anderer Spieler seiner Tradition. Er hat hier mehr oder weniger freie Hand. Die Iemoto anderer Schulen mischen sich nur dann in die Nachfolge ein, wenn ihnen dies notwendig erscheint, eine Nachfolge vor dem Dahinscheiden des Iemoto also nicht ausreichend geregelt wurde oder der Kunst allgemein durch sie Nachteile erwachsen würden. Ein Beispiel für einen solchen Fall ist der Kongō Ukyōs, dem die Zukunft des Nō so düster

<sup>158</sup> Nicht alle japanischen „traditionellen“ Schulen stammen aus der Zeit vor der Restauration. Manche wurden nach 1868 gegründet. Aikidō bspw. wurde ab 1920 von Ueshiba Morihei (1883–1969) bis 1941 (Erwähnung des Namens in einer Quelle) entwickelt und gelehrt.

<sup>159</sup> SCHNEIDER 1983 91.



erschien, dass er seine Schule mit sich in den Tod nehmen wollte. Ungewohnt einig setzten sich die Nō-Shite-Iemoto aus Furcht um das Nō über sein Testament hinweg, retteten die geheimen Schriften der Kongō vor dem Feuer und bestimmten einen Nachfolger für Ukyō. Hätten sie dies nicht getan, würden nur noch Kanze, Hōshō, Konparu und Kita spielen und auch manche Zweigschulen des Kyōgen wären aufgelöst worden – die heute mit den Kongō gemeinsam auftreten.

### **Nōgakusha, Nōgaku Kyōkai und andere Gesellschaften**

Bereits in Kapitel 10 (10.2.2 und 10.2.3) habe ich Gesellschaften und Vereine für die Förderung und Pflege von Nōgaku insgesamt oder einzelner Schulen ausführlicher behandelt, die bis in das frühe 20. Jahrhundert gegründet, reformiert und neu gegründet wurden<sup>160</sup>. Sie und ihre Geschichte setze ich daher an dieser Stelle als bekannt voraus. Weil sie fürchteten, durch deren Einrichtung an Einfluss zu verlieren, wehrten sich die Iemoto anfangs gegen sie, erkannten jedoch binnen weniger Jahre ihre Vorteile<sup>161</sup>. Bis in die 1930er Jahre setzte sich die Gruppe der Träger dieser Vereine vor allem aus reichen Japanern und Forschern zusammen, denen daran gelegen war, Nōgaku für die Nachwelt zu erhalten. Nicht selten lernten sie selbst zu singen, zu tanzen oder eines der vier Instrumente zu spielen. Diesen an Zahl nicht geringen unterstützenden Mitgliedern zum Trotz verfügten die großen Fördervereine, die Schulvereine ausgenommen, jedoch nie über ausreichend Gelder, um ihre Ziele zu verwirklichen und nur selten genug, sich selbst zu finanzieren, geschweige denn die Schulen oder eine Bühne. Bevor der Reichshaushaltsminister sich persönlich einbrachte, schien es daher unmöglich, sie zu konsolidieren. Zu diesem Zeitpunkt waren jedoch bereits mehrere Fördervereine von Liebhabern gegründet worden, denen nur das Fortbestehen jeweils einer der großen Schulen am Herzen lag. Möglicherweise ist die größere Bereitschaft, Mittel für die Förderung nur einer Schule aufzubringen auf die in Kapitel 10.1 geschilderte Beziehung zwischen Künstler und Zuschauer zurückzuführen. Ein Mäzen unterstützt ungern „das Nōgaku“ – eine recht abstrakte Größe –, sondern seinen Lieblingsschauspieler, Lehrer oder dessen Gruppe oder Schule, je nach Möglichkeit. Diese speziellen Fördervereine finanzierten den Bau neuer Bühnen ausschließlich für Spieler ihrer geförderten Schule und trugen somit indirekt zu der Trennung der Darstellungstraditionen bei, deren Repräsentanten sich nach der Meiji-Restauration näher gekommen waren. Spätestens ab der Taishō-Zeit, und zwar nach dem Tod der drei großen Meiji-Shitekata (Umewaka Minoru I., Hōshō Kurō, Sakurama Banma) ereigneten sich gemeinsame Aufführungen aller Schulen daher nur sehr, sehr selten.

Über die großen Fördervereine, deren Mitglieder sich des Nōgaku im Ganzen annahmen, bauten die Schuloberhäupter ihre Position an der Spitze aus<sup>162</sup>, indem sie sich gemeinsam auf in allen Schulen und für alle Spieler geltende Regeln festlegten. Diese betrafen nicht nur das Verhalten auf und hinter der Bühne, sondern auch Fragen des Beitritts, wer spielen durfte und wer nicht und weitere. Durch ihr gemeinsames Handeln vermieden sie es, ihre je eigene Schule gegenüber den anderen zu benachteiligen und festigten zugleich ihre Macht.

<sup>160</sup> Bspw. ausführlich in 10.2.2 395–400.

<sup>161</sup> Vgl. ARNOTT 1969 125.

<sup>162</sup> Vgl. KEENE 1996 (1993) 233.

Denn sie verpflichteten sich mit der Durchsetzung der Regeln indirekt zu den folgenden Punkten:

(a) betreffend den Status Quo:

- (1) Beibehaltung des Iemoto Seido
- (2) Bestandsgarantie der alten Schulen, keine Zulassung von Neugründungen; die Gruppe der Entscheidungsträger blieb in sich geschlossen

(b) betreffend die Reorganisation der Beziehungen zueinander:

- (1) Absprachen zu Themen, die das Nōgaku als Ganzes betreffen, das die Schulen mit einer Stimme repräsentieren
- (2) Anerkennung historischer Funde, die das Nōgaku als Ganzes betreffen
- (3) Anerkennung des Hamon jeder anderen angeschlossenen Schule

Mit ihren Beschlüssen schützten die Iemoto sich und ihre Schulen vorwiegend vor Kritik von außen, nicht mehr voreinander. Daher richteten sie mit den Regeln eine Grundlage ein, auf der sie sich begegnen und miteinander sprechen konnten, ohne eigene Kompetenzen abgeben zu müssen<sup>163</sup>. Bis heute hat der Konkurrenzdruck aufgrund der Organisation der Schulen in Verbänden wie dem Nōgaku Kyōkai und dem Nihon Nōgakukai immer mehr abgenommen. Manche Forscher und Künstler finden diese Entwicklung bedenklich, weil sie die Genügsamkeit gegenüber kreativen Impulsen begünstigt<sup>164</sup>. Zwar erscheint das naheliegend, aber der Anlass für die Gründung eines Verbandes professioneller Nō-Spieler im Jahre 1921 war nicht das Streben nach Brüderlichkeit unter allen Spielern und die Absage an die Kreativität, sondern der seit einigen Jahrzehnten schwelende Lizenzstreit mit der Umewaka-Schule. Umewaka Minoru I. (1828–1909) und Kanze Kiyotaka (1837–1888) hatten sich über die Frage zerstritten, ob die Umewaka ein eigenes Siegel führen und Lizenzen ohne Rücksprache mit der Hauptlinie ausgeben dürften, nachdem die Kunst durch das Engagement Minorus I. und nicht der Hauptlinie der Kanze-Schule wiederbelebt worden war. Minoru I. und seine Nachfahren waren stolz genug, sich den Kanze nicht mehr unterordnen zu wollen<sup>165</sup>, was schließlich in der Gründung einer eigenen, nie anerkannten Umewaka-Schule kulminierte. Während zuvor noch Einigkeit demonstriert worden war, hatte sich der „Umewaka Mondai“ („Umewaka-Streit“) nach dem Tod Minorus I. immer weiter zugespitzt. Schließlich gründeten die großen fünf Nō-Shite-Schulen 1921 den Nōgaku Kyōkai. Auf dessen Gründungsversammlung verliehen diese ihrer Befürchtung Ausdruck, mit der Hinnahme der Weigerung der Umewaka, zu den Kanze zurückzukehren, könne sich die „auf alten Sitten beruhende Ordnung“ des Nō wandeln. Bei der Gründung des Verbandes bestand eines der Ziele darin, sämtliche Spieler den fünf Iemoto der Hauptlinien unterzuordnen. Anders ausgedrückt: die

<sup>163</sup> Vgl. hierzu bspw. die „Nōgaku Kiyaku“ von 1894, näher betrachtet auf 10.2.2 391.

<sup>164</sup> Vgl. HAVENS 1982 251, KANZE 1971 188r., 190r.

<sup>165</sup> Umewaka Minoru I. hatte unter Kaiser Mutsuhito großes künstlerisches und persönliches Ansehen genossen. Beispielsweise war er von diesem zu einem der fünf für die Aoyama-Bühne zuständigen Shitekata ernannt worden – neben den Iemoto der Kanze, Hōshō, Konparu und Kongō, denen er somit gleichgestellt schien. Die Kita-Schule war zu dieser Zeit führerlos, vgl. KAGAYA 2005 229. KEENE 1996 (1993) 234 führt an, die herausragende Position Minorus I. sei nur darauf zurückzuführen, dass der Kanze-Iemoto dem Shōgun 1868 nach Shizuoka gefolgt und daher von Iwakura nicht zu erreichen gewesen sei.

Macht zu erhalten, die ihnen geblieben war, und sich finanziell für die Zukunft abzusichern, indem garantiert blieb, dass keine anderen Nō-Shite-Schulen neben ihren gegründet würden. Die Umewaka wurden nicht nur aus der Kanze-Schule ausgeschlossen, sondern erhielten auch keinen Zugang zum Nōgaku Kyōkai. Lehrer wie Schüler galten demnach nicht mehr als professionelle Shitekata, sondern als Laienspieler. Dennoch dauerte es bis in die 1950er Jahre (1954), bis der Streit endlich durch die Rückkehr der Umewaka in die Kanze-Schule und die Zerschlagung ihres Siegelstocks beigelegt werden konnte<sup>166</sup>. Sie bleiben bis heute die nach den zwei Kanze-Linien stärkste Familie der Kanze-Schule<sup>167</sup>. Die Gründung des Nōgaku Kyōkai diente damit der Durchsetzung des bereits in den Nōgaku Kiyaku zugrunde gelegten Status Quo gegenüber Querulanten. Sie sicherte die Existenz des Nōgaku insgesamt, indem sie der Zersplitterung in zahlreiche kleinere Schulen vorbeugte und schützte außerdem kleinere Schulen, deren Bestand in einer Konkurrenzsituation fraglich erschienen wäre. Alles in allem denke ich, dass diese Entwicklung positiv für die Kunst gewesen ist und mit dazu beigetragen hat, sie bis heute lebendig zu halten. Nichtsdestoweniger bleibt die oben angebrachte Kritik berechtigt. Künstlerische Impulse werden von der Form, in der Nō und Kyōgen organisiert sind, in der Tat behindert – aber sie werden nicht unmöglich gemacht. Die Nō-Verbände gelten seit der Nachkriegszeit als Horte der Tradition, in denen über Neuerungen (meist abschlägig) befunden wird. Die Sehnsucht nach einer besseren Reputation oder die Furcht davor, noch schlechter dazustehen, hat sie bisweilen dazu bewegt, sich nicht mehr öffentlich zu äußern, obwohl sich Gelegenheiten ergeben haben, über die Zukunft von Nō/Kyōgen zu sprechen, die sie sich für ihre Künste wünschen, beispielsweise anlässlich der Aufführung von „Yūzuru“ [130]<sup>168</sup>.

## Große Schauspieler und Iemoto der Meiji-Zeit

### Kanze-Schule: Umewaka Minoru I., Kanze Kiyokado und Kanze Sakon

Umewaka Minoru I. gehörte einer der Nebenlinien der Kanze-Familie an. Seine Bemühungen bewirkten die Revitalisierung<sup>169</sup> des Kanze-Umewaka-Sarugaku und späteren Nō, die mit der Zeit auch andere Schulen über deren Meister mitriss. Lange Zeit blieb Minoru I. kinderlos, weswegen er Kanze Kiyoyuki zu seinem Erben ernannte. Als er doch noch Vater von Söhnen wurde, blieben diese solange von der Nachfolge ausgeschlossen, bis er Kiyoyuki davon überzeugen konnte, auf das Amt zu verzichten und dies auch von Kanze Kiyokado (1867–1911, 23. Iemoto der Kanze-Schule) anerkannt wurde<sup>170</sup>. Wenn dieser gewusst hätte, welchen Ärger er der Schule damit erspart hätte, hätte er wohl nicht zugestimmt (Umewaka-Streit).

Seit 1892 kämpfte Kanze Kiyokado an der Seite seines Bruders Kanze Motoyoshi (Hisashi, †1920) gegen den Gesangsstil der Fukuō-Schulen in Kyōto an. Die Familien Hayashi, Inoue, Ōe und Ōnishi gehörten zwar damals zu der Kanze-

<sup>166</sup> Vgl. BARTH 1972 99, GEILHORN 2011 46–47, KEENE 1996 (1993) 234. SCHNEIDER 1983 48–65 schildert den „Umewaka Mondai“ ausführlich, jedoch aus der Sicht der Kanze-Schule und chronologisch durchbrochen von anderen Ereignissen.

<sup>167</sup> Vgl. SCHNEIDER 1983 93.

<sup>168</sup> S. 9.3.3 290–291, 9.3.4 319–320, 327, 11.1.7 484, 487.

<sup>169</sup> Vgl. NAGAO 1997 117.

<sup>170</sup> Vgl. SCHNEIDER 1983 92.

Schule, genau genommen zu den Truppen, deren Vorfahren sich der Reisstipendien des Bakufu wegen den Kanze angeschlossen hatten, sie hatten sich über die Jahrzehnte aber Eigenheiten bewahren können. Motoyoshi war zuvor in Kyōto aufgetreten und für seine Darbietung mit Hohn bedacht worden. Hierauf bemühte sich Kiyokado bei den Familien in Kyōto darum, sie dem Standard der Kanze-Schule anzupassen. Sein Adoptivsohn Kanze Sakon<sup>171</sup>, der ihm auch in seinem Amt nachfolgte, reiste schließlich mehrmals, mindestens einmal im Monat, nach Kyōto oder kontrollierte über Getreue, ob seine Weisungen aus Tōkyō wirklich beachtet würden. Gemeinsam mit namhaften Nō-Forschern seiner Zeit, mit Nomura Kaizō, Nogami Toyochirō, Nose Asaji, Kobayashi Shizuo und Miyake Noboru, publizierte er auf der Grundlage der Schriften Zeamis neue Gesangsbücher, in denen auch Hinweise darauf enthalten waren, wie Sakon sich deren Umsetzung auf der Bühne vorstellte. Neu war vor allem, dass er die Stimmhöhe (Onkai) angab und Betonungen genau festlegte. Diese Neuerungen setzte er kompromisslos sowohl in Tōkyō als auch in Kyōto durch. Heute pflegen die Familien im Kansai daher keinen eigenen Gesangsstil mehr. Er fiel dem jahrelangen Streit mit der Hauptlinie zum Opfer, Kanze Sakon hingegen stärkte nochmals die Position des Iemoto in der Kanze-Schule und seine Gesangsbücher werden noch heute benutzt<sup>172</sup>.

Dass sich sogar der Iemoto der Kanze hin und wieder den Schulinteressen anderer und kleinerer Schulen zu beugen hatte, zeigte sich hingegen im Umewaka-Streit. Während Kanze Sakon geneigt war, Umewaka in seinem Bestreben nach Eigenständigkeit gewähren zu lassen, waren sowohl die großen als auch kleinen Schulen gegen die Gründung eines neuen Shite-Stils und bewegten ihn schließlich dazu, sich gegen sie und ihre Unterstützer in seinem eigenen Haus zu wenden. 1929 führte die künstlerische Isolation zu der Rückkehr Kanze Tetsunojōs VI. (1884–1959), der sich den Umewaka angeschlossen hatte, und 1933 auch Umewaka Manzaburōs (1868–1946). Beide wurden kritiklos wieder aufgenommen<sup>173</sup>.

### **Hōshō-Schule: Hōshō Kurō (1837–1917)**

Hōshō Kurō, seit 1853 Hōshō-Iemoto, adoptierte seinen Schwager und ernannte ihn zu seinem Nachfolger, bevor er kurz nach der Restauration von seiner Stellung zurücktrat. Seine Schule war um die Jahrhundertmitte mehrere Jahrzehnte von den letzten Tokugawa-Shōgunen favorisiert worden. Für ihn schien es daher nur folgerichtig, sich nach der Abdankung Tokugawa Yoshinobus ebenfalls zurückzuziehen, denn mit ihm an der Spitze hätte die Hōshō-Familie seiner Meinung nach keine Zukunft im Kaiserreich nach der Restauration gehabt. Kurō war unter den Tokugawa groß geworden, hatte 1848 bereits große Rollen gespielt und bei Hof Beliebtheit genossen. Sein ganzes künstlerisches Leben verband ihn mit dem Bakufu und dem Schloss von Edo, von denen er sich nun lossagte, um neu anzufangen. Bereits früh gab er daher seine Kunst auf und eröffnete ein Geschäft, das jedoch sehr schlecht lief und schließlich sogar

<sup>171</sup> Kanze Sakon war nicht der leibliche Sohn Kiyokados, sondern sein Neffe. Er wurde 1907 mit 13 Jahren von diesem adoptiert, nachdem der Iemoto keinen leiblichen Erben gezeugt hatte, vgl. RATH 2003 199.

<sup>172</sup> Vgl. *ibid.* 200–201, DERS. 2004 207–214.

<sup>173</sup> Vgl. DERS. 2003 199–200.

niederbrannte. Daraufhin wurde er ohne großes Talent Landwirt in Itabashi. Umewaka Minoru I. kam persönlich zu ihm, um ihn davon zu überzeugen, 1876 wieder auf die Bühne zurückzukehren<sup>174</sup>. Zwölf Jahre, nachdem er zurückgetreten war, übernahm er nicht nur wieder die Führung der Hōshō-Schule, sondern wurde zu einem der drei größten und bekanntesten Spieler der Meiji-Zeit.

#### **Kita-Schule: Kita Roppeita XIV. (1874–1971)**

Nach der Meiji-Restauration war die Kita-Schule 16 Jahre lang tot. Kita Roppeita XII. war 1869 gestorben und sein Nachfolger, Kita Roppeita XIII. kümmerte sich nicht um die Schule. Stattdessen veräußerte er den Großteils ihres Bestandes an Masken, Kostümen und was sich sonst noch verkaufen ließ. Gespielt wurde in dieser Zeit nicht mehr, die Mitglieder der Schule verdienten sich ihr Geld anderweitig. Bei seinem Tod 1884 besaß die Kita-Schule nur noch einen Bruchteil dessen, was sich in den 250 Jahren ihres Bestehens bei ihr an Kunstwerken und anderen Kostbarkeiten angesammelt hatte. Erst als noch im selben Jahr Kita Roppeita XIV. aus der Utsuno-Familie im Alter von zehn Jahren zum Iemoto ernannt wurde, kehrte die Schule auf die Bühne zurück. Mittlerweile war die Lage besser und Nō genoss den Rückhalt des Kaisers. 1892 leitete Roppeita XIV. daher den Bau einer Bühne in Tōkyō ein, dem neuen kulturellen Zentrum des Nō<sup>175</sup>. Danach wurde es zunächst einmal still um die Iemoto der Kita-Schule<sup>176</sup>.

#### **Kongō-Schule: Kongō Ukyō (1872–1936)**

Die Kongō-Schule überlebte zwar die Restauration, stürzte nach dem Tod ihres Iemoto Kongō Tadaichi (1815–1884) jedoch in die Krise<sup>177</sup>. Sein Nachfolger Kongō Ukyō verfügte, dass nach seinem Tod sämtliche geheime Schriften der Schule mit seinem Leib gemeinsam dem Feuer übergeben werden sollten. Dieser Akt war gedacht, um das Ende der Kongō-Schule zu besiegeln, für die er keine Zukunft mehr in der Moderne sah. Noch zu Lebzeiten verkaufte er die Masken an die Mitsui-Familie, mit der Zerstörung der geheimen Schriften sollte auch die Tradition des Kongō-Nō untergehen, dessen Manifestation er mit den Masken schon vernichtet hatte. Die anderen Schulen waren mit der Entscheidung Ukyōs jedoch nicht einverstanden und wählten in einer beispiellosen Zusammenkunft Kongō Iwao I. (1887–1951) zu seinem Nachfolger. Die Schriften wurden nicht verbrannt und sich damit über das Testament des Iemoto hinweggesetzt. Ohne eigenen Besitz war die Kongō-Familie jedoch auf die Unterstützung der Ōe aus der Kanze-Schule angewiesen, deren Masken und Kostüme sie liehen<sup>178</sup>. Letztlich zeigt diese Entwicklung, dass 1936 der Iemoto allein für den Bestand einer Linie notwendig war. Geheime Schriften und andere materielle Komponenten der Tradition konnten geopfert werden, solange sich ein Iemoto fand, der bereit

---

<sup>174</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 90–92.

<sup>175</sup> Vgl. *ibid.* 103.

<sup>176</sup> Mehr zu Kita Roppeita XIV. findet sich hier: <http://www.the-noh.com/en/people/masters/kitaroppeita.html>.

<sup>177</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 103.

<sup>178</sup> Vgl. RATH 2004 244.

war, die Schule fortzuführen. Seitdem hat die Kongō-Schule ihren Sitz nicht mehr in Tōkyō, sondern in Kyōto<sup>179</sup>.

### Konparu-Schule

Einige Jahre nach dem Tod des Iemoto der Kongō-Schule traf ein ähnliches Schicksal auch die Konparu-Hauptlinie. 1896 starb Konparu Hiroshige, dessen Sohn kein Talent zum Schauspielen besaß<sup>180</sup>. Offenbar scheint das die Schule nicht in ihrer Existenz bedroht zu haben, denn auch wenn es in der Meiji-Zeit sehr ruhig um sie blieb, besteht sie bis heute fort. Sie gehört jedoch nicht zu den prägenden Kräften des Nō der Moderne und ihre Spieler halten sich von Experimenten weitestgehend fern.

#### 11.1.6 Bedeutung des Iemoto Seido für das Nō des 20. und des 21. Jahrhunderts

Seit den 1950er Jahren werden immer wieder Stimmen laut, die die Abschaffung des Iemoto Seido fordern<sup>181</sup>. Dessen Organisation erweise sich als hinderlich für eine künstlerische Entwicklung des Nō – denn diese sei von den Iemoto gar nicht gewünscht<sup>182</sup>. Diese Stimmen mehren sich immer dann, wenn ein Künstler in Konflikt mit seinem oder sogar allen Iemoto gerät und damit an die Öffentlichkeit tritt oder Ereignisse wie die Messerattacke auf Hanayagi Jusuke III. (1935–2007) Zeitungen und Fernsehen beschäftigen. Jusuke III., Iemoto der Hanayagi-Schule für japanischen Tanz, war im Februar 1980 von **Hanayagi Genshū** mit einem Messer in das Genick gestochen worden, nachdem sie Jahre zuvor wegen Avantgardismus aus der Schule ausgeschlossen worden war. Sie hatte unter anderem unter Beibehaltung ihres Familiennamens nackt getanzt und die Schule damit in Verlegenheit gebracht. Jusuke III. sah keine andere Möglichkeit als den Hamon. Ihre einstige Schülerin hingegen wollte mit ihrer Tat das Iemoto Seido kritisieren, das sie für ihren Fall verantwortlich machte. Möglicherweise richtete sich ihr Zorn auch speziell gegen ihre Schule, aber das ist nicht gesichert. Wenn Autoren ihre Tat aufgreifen, wird sie in der Regel als Kritik am Iemoto Seido generell aufgefasst<sup>183</sup>. Ein früheres Beispiel für schulinterne Kritik ist der Fall **Takabayashi Ginjis** (1902–1972) von der Kita-Schule im Jahre 1956. Takabayashi warf dem Iemoto, Kita Roppeita XIV., und seinem Adoptivsohn Kita Minoru (1900–1986) vor, zu streng zu sein. Früher sei die Tradition nicht so rigide ausgelegt worden wie unter ihnen. Bei seiner Kritik berief er sich darauf, dass er aus der Horiike-Tradition aus dem Groß-

<sup>179</sup> Vgl. SCHNEIDER 1983 96.

<sup>180</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 103, bei ihm starb Hiroshige jedoch bereits 1888 (!).

<sup>181</sup> KOBAYASHI/KAGAYA 2007 153 weisen darauf hin, dass in den Jahren bis 1950 eine gewisse Freiheit bei der Kunstausübung geherrscht habe. Dies erscheint angesichts der Notlage, in der Nō/Kyōgen sich nach dem Krieg befunden hatten, verständlich. Schneller als noch nach der Restauration kehrten jedoch Ordnung und Hierarchiedenken zurück, sicher mitverursacht durch die Anerkennung, die den traditionellen Künsten nach dem Abzug der Alliierten entgegen gebracht wurde. Hierzu insges. KEENE 1996 (1993), insbes. 235: „[B]eyond the objections to particular iemoto, there seems to be a general feeling that the system has outlived the usefulness it had during times of crisis.“ Bereits DERS. 1990 (1966) 58–59 schreibt zu dieser Kritik insbes. jüngerer Schauspieler.

<sup>182</sup> Ein Beispiel in englischer Sprache liefert Kanze Hideo in KANZE 1971 190r.-191l.

<sup>183</sup> Vgl. HAVENS 1982 244, SMITH 1998 32.

raum Kyōto stamme und diese von den Kita unterdrückt werde. Roppeita XIV. schloss ihn daraufhin aus der Schule aus. Hier richtete sich die Kritik nachweislich nicht einmal gegen das System an sich, sondern gegen den Iemoto und seinen Nachfolger als Personen und deren Einstellung zu Kunst und Tradition. Freilich sprach Takabayashi sich indirekt auch gegen ein System aus, in dem die Meinung eines Einzelnen für alle bindend wirkte, obwohl sich dieser ganz offensichtlich irren konnte. Takabayashi war die Macht des Iemoto ein Dorn im Auge, gegen den er sich auflehnte – und unterlag<sup>184</sup>. Wiederum ein anderer Fall, in dem einem Quertreiber nahegelegt wurde, aus der Schule auszutreten, ist der **Kanze Hideos**. Dieser war als zweiter Sohn in die Kanze Tetsunojō-Familie der Kanze-Schule geboren worden und hatte bereits früh in seinem Leben die Schule gewechselt, indem er sich von den Gotō in die Kita-Schule adoptieren ließ. Doch auch diese schien ihm die Tradition zu eng auszulegen, weswegen er sich im Shingeki engagierte. Daraufhin legte ihm der Familienvorstand der Gotō gemeinsam mit Roppeita XIV. den Austritt nahe, um ihn nicht ausschließen zu müssen<sup>185</sup>. Hideo kehrte nach dem Tod seines Bruders Hisao in das Nō der Kanze-Schule zurück und übernahm dessen Rolle an der Spitze der Kanze Tetsunojō-Familie. Als Iemoto bemühte er sich nicht mehr um eine Öffnung des Nō, sondern um dessen Bewahrung, weil eben darin seine Aufgabe bestand. Ähnliches widerfuhr Udaka Michishige, der die Nō-Schule in Mailand (INI) gründete und zunächst recht experimentierfreudig zu sein schien. Nach seiner Erhebung zum Iemoto fühlte er sich gezwungen, sich von seinem bisherigen Engagement mehr und mehr zu distanzieren. Es stand einem Iemoto nicht an, Europäer in Europa für längere Zeit in seiner Kunst auszubilden. Seine Verpflichtungen banden ihn an Japan und seine Schule. Freilich blieb die Institution unter seiner Schirmherrschaft bestehen<sup>186</sup>. Brandon weist auf eine ähnliche Beobachtung von Salz hin. Mitglieder der Hauptlinie sind einem größeren Druck ausgesetzt, ihre Kunst möglichst rein zu bewahren als Mitglieder der Nebenlinien, und unter den Mitgliedern der Hauptlinie sind es insbesondere die ältesten Söhne, auf deren Schultern die Nachfolge lastet. Ihre Brüder haben es meist leichter<sup>187</sup>. Dennoch kann in keinem dieser Fälle – am ehesten noch in dem von Hideo – von einer Kritik am System selbst gesprochen werden. Sie beschränken sich auf die Person, mit der ein Konflikt besteht.

Westliche Forscher kritisieren hingegen das Iemoto Seido als System<sup>188</sup>. Häufig wird es als Hindernis für eine Überführung von Nō/Kyōgen in die Moderne wahrgenommen, weil es den Wettbewerb zwischen den Schulen unterbindet und die Entfaltung einzelner Spieler stark einschränkt. Keene stellte 1993 fest, dass die Kanze-Schule kein Interesse für das Bestehen der Traditionslinien kleinerer Schulen bekundet. Ganz im Gegenteil untergräbt die bei und von den Kanze praktizierte und geförderte Bewunderung herausragender Spieler aus dem Kreise der Hōshō, Kongō, Konparu und Kita deren auf den Iemoto der Hauptlinie als Zentrum ausgerichtete Hierarchie. Denn während die Kanze-Schule allein schon aufgrund ihrer Größe (mehr Schüler und Spieler als alle anderen Schulen

<sup>184</sup> Vgl. RATH 2004 2–5.

<sup>185</sup> Vgl. KANZE 1971 189r.–190l.

<sup>186</sup> Vgl. PELLECHIA 2011 34–35.

<sup>187</sup> Vgl. BRANDON 1997 96–97.

<sup>188</sup> Bspw. GEILHORN 2011 44–45, RATH 2004 250.

zusammen) praktisch in mehrere Gruppen mit einem Spieler im Zentrum zerfallen muss, ist die Entfernung zwischen Zentrum und Peripherie in den kleineren Schulen merklich geringer. Im Falle der Kanze bleibt die Bindung an den Iemoto über den Spieler im Zentrum der Gruppe bestehen, weil diese Gruppen verglichen mit der Gesamtgröße der Schule klein sind, im Falle kleinerer Schulen mit nur 20 bis 30 professionellen Mitgliedern könnte dieser jedoch praktisch leicht über einen größeren Einfluss als der Iemoto verfügen<sup>189</sup>. Emmert weist sogar darauf hin, dass der Traditionalismus im Nō durch die Bevorzugung traditioneller Spieler genährt werden könnte<sup>190</sup>. Bei Forschern wie Emmert, die Nō zu spielen gelernt haben und selbst auftreten, stellt sich mir in diesem Zusammenhang allerdings die Frage, inwiefern Kritik nicht als interne Kritik nach dem Muster Takabayashis gewertet werden muss. Einzelne Spieler werden nicht vom System an sich bevorzugt, sondern von den Vorgaben, die die Iemoto, andere Einzelpersonen, machen oder die ihnen gemacht werden, von ihrem Publikum – oder von ihren Geldgebern.

Finanziert werden Nō-Schulen heute vor allem über die Lehrgebühren (37,1 Prozent der Einnahmen). Einnahmen aus Auftritten machen nur circa 26,7 Prozent aus<sup>191</sup>. Hinzu kommen eine staatliche Unterstützung an Träger von gewissen Titeln (11.4.4), Leihgebühren, Einkünfte aus dem Handel mit Gesangs- und anderen Lehrbüchern und weitere, kleinere Posten<sup>192</sup>. Die Befugnisse der Iemoto haben sich seit der Meiji-Zeit nicht merklich geändert, sie haben sich jedoch der neuen Rechtslage angepasst. Beispielsweise besitzt der Iemoto mittlerweile das Urheberrecht an sämtlichen von seiner Schule veröffentlichten Schriften, deren Inhalt sich dank moderner Technik bequem für jeden Käufer in ganz Japan bestimmen lässt. Der Standard, von dem Kanze Kiyokado und Kanze Sakon noch geträumt haben, ist heute Wirklichkeit geworden<sup>193</sup>. Nur der Iemoto darf Änderungen an den Vorlagen und den Konventionen von Bühne und Spiel (Tsuke) vornehmen. Entsprechend kann er Vorstellungen genehmigen oder verbieten, ohne den Einspruch seiner Schule fürchten zu müssen<sup>194</sup>. Alles in allem hat die Macht der Iemoto innerhalb ihrer Schule im Laufe des vergangenen Jahrhunderts allein schon aufgrund der technologischen Entwicklung zugenommen. Zurückzuführen ist dies sicherlich auch darauf, dass es mit Zeamis Schriften mittlerweile sowohl für die Bühne als auch für die Forschung eine Grundlage gibt, auf die das Nō sich berufen kann<sup>195</sup>. Ein „heiliges“ Buch erweist sich immer als nützlich, wenn es notwendig wird, sich rechtfertigen zu müssen. Von außerhalb wird den Iemoto lediglich von staatlicher Seite offiziell die Auflage gemacht, dass sie ihre Kunst für spätere Generationen bewahren sollen. Der Druck, keine Veränderung zuzulassen, kommt ansonsten von innen, von den Schülern und den Schulen Assoziierten, aus denen sich auch das Publikum zusammensetzt<sup>196</sup>.

Gegenwärtig bestehen fünf große Shite-Schulen (Kanze, Hōshō, Konparu, Kongō und Kita), von denen die Kita-Schule die kleinste Gruppe repräsentiert. Sie

---

<sup>189</sup> Vgl. KEENE 1996 (1993) 235–236.

<sup>190</sup> Vgl. EMMERT 1997 23.

<sup>191</sup> SMITH 1998 30 zieht diese Zahlen aus dem Japan Almanac aus dem Jahr 1992.

<sup>192</sup> Mehr dazu in 11.4.3, 11.4.4.

<sup>193</sup> Vgl. KANZE 1971 190r.–191l.

<sup>194</sup> Vgl. GEILHORN 2011 43.

<sup>195</sup> Vgl. RATH 2004 227.

<sup>196</sup> Vgl. 10.1.



wurde den anderen Sarugaku-Schulen nach der Meiji-Restauration gleichgestellt, obwohl sie eine jüngere Gründung ist. Neben diesen bestehen noch drei Schulen für Wakikata: Takayasu, Fukuō und Hōshō. Diese haben seit jeher Nachwuchsprobleme und wiesen Anfang der 1980er Jahre jeweils um die 20 Mitglieder auf. Hayashikata werden nicht nur an den staatlichen Einrichtungen wie der der Nationalen Nō-Bühne angeschlossenen ausgebildet<sup>197</sup>, sondern nach wie vor auch in den insgesamt 14 Schulen für die Fue (Issō, Morita, Fujita), Kotsuzumi (Kō, Kō Sei, Ōkura, Kanze), Ōtsuzumi (Kadono, Takayasu, Ishi, Ōkura, Hōshō Renzaburō) und Taiko (Kanze, Konparu)<sup>198</sup>. Sie können über Nachwuchs nicht klagen, manche sind jedoch nach wie vor nur schwach besetzt und kämpfen daher mit dem Niedergang. Von den über 1500 (2003: 1546) aktiven professionellen Spielern und Spielerinnen treten viele nicht oder nur sehr selten außerhalb des innerschulischen Rahmens auf<sup>199</sup>. Somit verteilen sich die jährlich stattfindenden Vorstellungen auf recht wenige Schultern, deren Engagement, verglichen mit der Großzahl der Mitglieder des Nōgaku Kyōkai, sehr groß ist. Diesen stehen mehrere von Laienspielern durchgeführte Schulveranstaltungen gegenüber. Deren Engagement beschränkt sich nämlich nicht auf die Etappenstücke – aber ihre Zeit neben Beruf und Familie ist knapp bemessen. Denn sie verdienen mit diesem Hobby kein Geld, sondern zahlen sogar dafür, dass sie auftreten dürfen und ausgebildet werden. Manche dieser Laienspieler steigen zu einem späteren Zeitpunkt ihrer Karriere durch Vermittlung ihrer Lehrer in den Nōgaku Kyōkai auf, spielen jedoch dann nicht mehr als vorher – und geben auch ihren Hauptberuf nicht auf. Sie werden mit dieser Aufnahme lediglich geehrt, gelten als professionelle Spieler, erbringen jedoch keinen Mehrwert für ihre Schule. Eine solche Aufnahme ist von der Zustimmung des Iemoto abhängig und wird mit zunehmender persönlicher Entfernung zu diesem umso unwahrscheinlicher<sup>200</sup>. Zwar ist ein Fachwechsel nicht vorgesehen<sup>201</sup>, aber mehrere Spieler haben neben ihrem Hauptfach noch eines oder mehrere weitere gemeistert<sup>202</sup> oder werden zumindest darin unterrichtet.

Eine aktuelle Liste der aktiven Mitglieder des Nōgaku Kyōkai<sup>203</sup> findet sich auf dessen Homepage<sup>204</sup>. Seit etwa 1958 müssen Mitglieder dem Verband gegenüber anzeigen, wenn sie an einer nicht konventionellen Aufführung mitwirken wollen. Der Weg vor den Nōgaku Kyōkai führt auch in diesem Fall über die Iemoto oder gleichermaßen berechnigte Mitglieder, was zu einer zusätzlichen Kontrolle der Aktivitäten anerkannter Spieler auch jenseits der traditionellen Bühne führt<sup>205</sup>.

<sup>197</sup> S. 5.8.

<sup>198</sup> Vgl. insges. SCHNEIDER 1983 96–97, 2.5. Eine beschränkte Liste für das Jahr 2003 mit Schwerpunkt auf den Spielerinnen liefert GEILHORN 2011 135–137. Ergänzend KEENE 1990 (1966) 58, LEITER 2006 340–342.

<sup>199</sup> Vgl. GEILHORN 2011 135.

<sup>200</sup> Vgl. *ibid.* 43.

<sup>201</sup> Vgl. *ibid.* 37.

<sup>202</sup> SAKABA-BERBERICH 1984 207 nennt Nomura Shirō, JOHNSON 1982 126 Honma Fusataka, insges. vgl. 6.1.6, insbes. 158.

<sup>203</sup> Dieser wurde 1945 neu aus dem Nōgakudō (gegr. 1938) der Kriegszeit gegründet, vgl. GEILHORN 2011 48; insges. s. 10.2.2 395–400.

<sup>204</sup> <http://www.nohgaku.or.jp> oder GEILHORN 2011 38–39.

<sup>205</sup> Vgl. KOBAYASHI/KAGAYA 2007 156.

### 11.1.7 Iemoto im Kyōgen

Die Iemoto der zwei (drei) Kyōgen-Schulen haben nicht dieselben Befugnisse wie die der Nō-Schulen. Sie sind hauptsächlich für die schulinterne Kommunikation, Lizenzausstellung, Bewahrung des Schulsiegels und andere verwaltende Tätigkeiten zuständig, während die Schulen der Nebenlinien sich bei Entscheidungen in künstlerischen Belangen nicht hereinreden lassen<sup>206</sup>. Dies äußert sich in einer größeren Vielfalt verschiedener Stile innerhalb der Schulen, aber auch einem größeren Risiko für die Nebenlinien, dass ihre Tradition aufgrund mangelnden Nachwuchses oder mangelnder Schülerzahlen verschwinden könnten. Die Shigeyama Chūzaburō-Linie hat nur einen in die Familie geborenen männlichen Spieler, der dem derzeitigen Iemoto nachfolgen wird. Zwar kann die kleine Schule sich selbst über ihre Schüler finanzieren, aber weder ist der nicht mehr allzu junge Sohn Chūzaburōs IV. verheiratet, noch haben andere nahe männliche Verwandte den Shigeyama Chūzaburō-Stil erlernt. Andere Traditionslinien wie die Yamamoto-Linie und die Shigeyama Sengorō-Linie der Ōkura-Schule wirken hingegen selbst innerhalb ein und derselben Schule so grundverschieden, dass ihre Zugehörigkeit nur anhand der Konventionen auf der Bühne erkennbar ist. Ihre Stile sind einander nicht einmal ähnlich<sup>207</sup>.

Die Jahrzehnte zwischen Meiji-Restauration und Ende des Asiatisch-Pazifischen Krieges waren für die Kyōgen-Schulen schwieriger als für die Nō-Schulen. Das zeigte sich unter anderem daran, dass nach der Restauration eine der drei bis dato bestehenden Schulen verschwand<sup>208</sup>. Heute wird der Sagi-Stil nur noch von Amateuren in Yamaguchi und in Mano auf der Insel Sado gepflegt. Die Izumi- und die Ōkura-Schule blieben jeweils lange Zeit ohne Iemoto, nachdem die Beliebtheit des Kyōgen unter der neuen Elite gegenüber der Edo-Zeit stark gesunken war<sup>209</sup>. 1916 stand das Bestehen der **Izumi-Schule** erneut auf dem Spiel, als Yamawaki Motokiyo (1849–1911) und Yamawaki Mototeru (1887–1916) in kurzer Folge an Tuberkulose starben. Bis 1940 hatte sie daher wieder keinen Iemoto. Stattdessen wurden die Geschäfte der Schule von Nomura Matasaburō XI. (1865–1945) und Nomura Manzō V. (1862–1938, später Mansai I.) verwaltet. Erst nach Manzōs V. Tod war es möglich, den Gemahl von Yamawaki Mototerus jüngerer Schwester, Sato Kiyojirō (1888–1967), zum Iemoto zu wählen. Er ließ sich von der Yamawaki-Familie adoptieren und übernahm von 1940 bis 1943 als Yamawaki Motoyasu die Geschäfte der Schule, bis er infolge einer Affäre mit einer verheirateten Frau von seiner Ehefrau aus der Familie verstoßen wurde. Um eine weitere Vakanz zu vermeiden, adoptierte Yamawaki Yuki Miyake Yasuyuki (1937–1995), den ältesten Sohn Miyake Tokurōs IX. (1901–1990), des Bruders Nomura Manzōs VI. (1898–1978) – und Enkel Manzōs V. Miyake Yasuyuki nahm den Namen Yamawaki Yasu-

---

<sup>206</sup> Vgl. *ibid.* 147. KEENE 1996 (1993) 236 betrachtet die Ōkura-Zweigschulen der Zenchiku in Ōsaka und der Shigeyama in Kyōto als weitestgehend unabhängig von den Ōkura der Hauptlinie, s. 11.1.7 484, Fn. 215.

<sup>207</sup> Vgl. BRANDON 1997 96.

<sup>208</sup> Unter den Tokugawa war die von Sagi Niemon (†1650) gegründete Sagi-Schule hingegen führend, vgl. BARTH 1972 134. Sie wurde – neben der Ōkura-Schule – direkt vom Shōgun gefördert, vgl. HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 26–27.

<sup>209</sup> Vgl. BARTH 1972 134, HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 33, KOBAYASHI/KAGAYA 2007 144.

yuki an und wurde als Izumi Motohide schließlich 19. Iemoto der Izumi-Schule<sup>210</sup>. Deren Ärger mit ihren Iemoto hatte damit jedoch kein Ende. Denn Motohide hatte aufgrund seiner Herkunft aus einer Nebenlinie der Schule von Beginn an keinen guten Stand. Zunehmend isolierte er sich und seine Familie durch die Durchsetzung seiner Macht auch in Fragen, in denen dies nicht Not getan hätte. Die harsche Kritik an seiner Darstellung trug nicht dazu bei, die Situation zu entschärfen, weil er nicht aus der Hauptlinie stammte und deren Spielweise nicht gelernt hatte. Zudem hatte er bis zu der späten Geburt Izumi Motoyas (\*1974) keinen Sohn. Stattdessen bildete er persönlich seine Töchter Izumi Junko (\*1969) und Izumi Shōkō (\*1972) aus, von denen die jüngere 1989 den Namen ihres Großvaters annahm (Miyake Tōkurō X.)<sup>211</sup> und nahm sie in den Nōgaku Kyōkai auf, so dass sie bis heute die einzigen professionellen Kyōgen-Spielerinnen sind<sup>212</sup>. Fraglos war jedoch, dass nur ihr Bruder Motoya Iemoto werden könnte. Dieser ernannte sich daher keine zwei Wochen nach dem unerwarteten Tod seines Vaters 1995 (vom 30. Juni bis 9. Juli) selbst zu dem neuen Oberhaupt der Izumi-Schule. Für gewöhnlich muss die Mehrzahl der Mitglieder der Schule der Nachfolge zustimmen. Diese wählte zwar keinen anderen Iemoto, erkannte ihn jedoch auch nicht an, was zu einem heftigen öffentlichen Schlagabtausch führte. 2002 schließlich wurde Motoya auf dessen Höhepunkt aus dem Nōgaku Kyōkai ausgeschlossen. Offiziell bestand der Grund für den Hinauswurf in einer Schädigung des Rufs des Verbands durch die Nichteinhaltung von Terminen, der Antrag war von der Izumi-Schule jedoch ursprünglich mit seiner Erhebung durch eigene Hand begründet worden – nach sieben Jahren. Seit seinem Ausschluss darf der (Iemoto) der Izumi-Schule nicht mehr gemeinsam mit professionellen Spielern auftreten. Darüber hinaus gilt er nicht mehr als professioneller Kyōgen-Spieler, sondern nurmehr als Laie. Er kann nur noch gemeinsam mit Freunden und Familienmitgliedern spielen und ist auf deren Unterstützung und Finanzierung von außen oder über seine Bücher angewiesen. Weiterhin hat er ein Auskommen als Schauspieler in Film und Fernsehen gefunden, weswegen der Streit überhaupt an die Öffentlichkeit gelangte. Der Fall der Izumi-Geschwister ist aber noch in anderer Hinsicht problematisch für die Izumi-Schule. Denn mit dem frühen Tod ihres Vaters, der ihr Lehrer war, haben die drei keine Möglichkeit mehr, ihre Ausbildung abzuschließen, zumindest nicht, solange sie nicht anerkennen, dass Motoya sich (und seine Familie) in Unrecht gesetzt hat. Motoya kann nicht der beste Spieler der Izumi-Schule sein und es auch nie werden, weil kein Lehrer ihm den Vater ersetzen wird – zumal er die letzten Geheimnisse von ihm nie erfahren hat. Er kann den Ansprüchen eines Iemoto daher nur ungenügend oder gar nicht gerecht werden. Durch die Isolation der Iemoto der Izumi-Schule seit den 1950er Jahren erscheint mir ohnehin fraglich, ob sie als Institution noch sinnvoll beizubehalten sind. Denn ganz offensichtlich hat die Schule auch ohne sie über ein halbes Jahrhundert lang funktioniert – und bis heute keinen Nachfolger für Izumi Motohide an Motoyas Statt gewählt, über 20 Jahre nach dessen Tod.

<sup>210</sup> Vgl. *ibid.* 145, zu der nachfolgenden Geschichte der jüngeren Izumi-Iemoto schreibt komplett GEILHORN 2011 171–179.

<sup>211</sup> Unter diesem Namen ernannte die ACA sie zu einem „Lebenden Nationalschatz“.

<sup>212</sup> Mehr dazu in 6.2.4 172–173.

Epochal für die Entwicklung des Kyōgen als eigenständige Bühnenkunst war die Inszenierung von „Yūzuru“ [130], vor deren Umsetzung in der Nomura-Familie eine Familienkonferenz abgehalten wurde, um darüber zu beraten, ob den Brüdern Mansaku II. und Mannojo IV. die Teilnahme gestattet werden sollte. Zugleich gab „Yūzuru“ [130] Anlass für eine neue Bestimmung des Nōgaku Kyōkai. Dieser war über das neue, unkonventionelle und alle Grenzen der traditionellen Bühne überschreitende Projekt nämlich alles andere als erfreut. Der Verband bestimmte daher, dass jede Betätigung eines Mitglieds in einer nicht konventionellen Aufführung anzuzeigen und über den jeweiligen Iemoto oder eine ähnlich berechnigte Person an den Verband gemeldet werden müsse<sup>213</sup>.

<sup>214</sup>Während die Izumi-Schule zwischen 1916 und 1940 um ihren Bestand rang, hatte die **Ōkura-Schule** mit der Situation, ohne Iemoto zu sein, schon mehr als genug Erfahrung gesammelt. 1882 hatte sich der 14-jährige 23. Iemoto Ōkura Torakazu (1867–1941) mit einer großen Summe Geldes abgesetzt. Sein Vater Ōkura Toratoshi (1841–1881) war früh verstorben und hatte bestimmt, dass sein Sohn in die Obhut Yamamoto Tōjirō I. (1836–1902) gegeben werde. Dieser führte die Ōkura-Schule stellvertretend bis zu seinem Tod. Danach unternahmen die Familienvorstände der Nebenlinien zwar mehrere Versuche, einen neuen Iemoto für die Hauptlinie zu finden, aber bis 1941 konnte sich keine der Lösungen durchsetzen. Mit der Zustimmung Yamamoto Tōjirō III. (1898–1964) gelang es schließlich, den zweiten Sohn Shigeyama Kyūjis (später Zenchiku Yagorō, 1883–1965), Shigeyama Kichijirō, mit der Großnichte Ōkura Torakazus, Hatano Yasuko, zu vermählen. Unter dem Namen Ōkura Yatarō XXIV. (später Yaemon, 1912–2004) führte er die Ōkura-Schule bis in die Nachkriegszeit.

Während sich also die Iemoto der Nō-Schulen in der Meiji- und Taishō-Zeit um die Konsolidierung und Erweiterung ihrer Macht kümmern konnten, war dies denen der Kyōgen-Schulen nicht möglich. Ihre Position blieb vergleichsweise schwach und ist es auch heute noch. Zwar hat die lange Amtszeit des Ōkura-Iemoto für eine Beruhigung der Lage in seiner Schule gesorgt<sup>215</sup>, aber beinahe zeitgleich verlor die Izumi-Schule ihren Iemoto und hat seitdem kein offiziell anerkanntes Oberhaupt mehr, hinter dem die Schule geschlossen steht. Absprachen zwischen den Iemoto der Hauptlinien, wie sie im Nō üblich sind, konnten daher lange Zeit nicht stattfinden, weswegen beide Schulen mehr den Charakter einer Dachorganisation für die ihnen nachgeordneten kleineren Zweigschulen haben. Darüber hinaus hatte die Izumi-Schule von ihrer Gründung an keine Einheit gebildet, sondern bestand aus einem Zusammenschluss von drei Familien, der Yamawaki-Izumi-Familie, der Nomura-Familie und der Miyake-Familie. Tokugawa Iemitsu (1604–1651) hatte die Gründung von Schulen für das Schauspiel erzwungen, allein waren sie jedoch nicht stark genug gewesen, um sich gegen die

---

<sup>213</sup> Vgl. KOBAYASHI/KAGAYA 2007 156.

<sup>214</sup> Sämtliche Informationen zu der Geschichte der Ōkura-Iemoto und der Folgegeschichte des Kyōgen in der Nachkriegszeit stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, aus *ibid.* 145ff.

<sup>215</sup> KEENE 1996 (1993) 236 meint, dass die Zweigschulen im Kansai de facto eigenständig seien. Dies drückte sich bspw. in der Reaktion Shigeyama Sengorōs XI. auf die Aufforderung Yatarōs XXIV. an seine Söhne, aus der Ōkura-Schule auszutreten, aus, nachdem sie mit Shingeki-Schauspielern aufgetreten waren, s. 9.3.4 326–327.

Ōkura und die Sagi durchzusetzen. Die Ōkura-Familie hingegen spaltete sich später in den Yamamoto-Zweig in Edo (Tōkyō) und den Shigeyama-Zweig (Shigeyama Sengorō und Shigeyama Chūzaburō) in Kyōto sowie den Nomura-Zweig in Ōsaka. Durch Adoptionen und Eheschließungen der Zweigschulen untereinander werden die künstlerischen Beziehungen für Außenstehende zunehmend undurchsichtiger. Die mit der Adoption oder dem Eheschluss oder dem Erreichen einer bestimmten Stellung oder eines bestimmten Alters üblichen Namensänderungen machen es nicht einfacher. Der 1941 gewählte Ōkura Yatarō XXIV. (und spätere Yaemon) beispielsweise gehörte der Shigeyama Chūzaburō-Familie an, deren Stil sich von der Yamamoto-Familie in Tōkyō grundlegend unterscheidet. Innerhalb der Schulen besteht damit eine deutlich größere Vielfalt hinsichtlich der Spielweisen als in den Nō-Schulen – und daher neben den Texten auch kaum alle Zweigschulen betreffende Standards. Für die Bewahrung ihrer Spielweisen sind nämlich jeweils die Iemoto der nachgeordneten Familien zuständig.

Generell ist es nicht falsch zu sagen, dass die Familien in Kyōto Neuerungen in ihrer Kunst gegenüber aufgeschlossener sind als die in Tōkyō. Besonders hervorzuheben hat sich die Shigeyama Sengorō-Linie. Kurz nach dem Krieg, am 1. Juni 1946, feierte diese im Kongō-Theater in Kyōto die Nachfolge Shigeyama Sengorōs XI. (1896–1986, später Sensaku III.). Sein Sohn Masatsugu (1923–2010) nahm den Namen Sennojō II. an. Bis zu seinem Tod 2010 und mit nachlassendem Gedächtnis spielte dessen älterer Bruder Shime (später Sensaku IV., 1920–2013) noch gemeinsam mit ihm bei Experimenten und in Shinsaku Kyōgen eine große Rolle, zuletzt in der Trilogie Umehara Takeshis<sup>216</sup>. Demgegenüber stand der Fortbestand der Nomura-Familie in Tōkyō eine zeitlang in Frage. Nomura Manzō VI. hatte überlegt, ähnlich wie Kongō Ukyō im Nō, die Tradition seiner Familie mit seiner Generation enden zu lassen, bevor er erfuhr, dass sein Sohn Nomura Tarō (\*1930, später Manzō VII.) ihm nachfolgen wolle. 1946 rief er daher die „Kanja Kai“ ins Leben, eine der die Organisation des Kyōgen prägenden Gruppen, in denen sich Spieler zusammentun, um gemeinsam zu üben und aufzutreten, aber auch um zu forschen und sich auszutauschen. Vier Jahre später, auf einer Gedenkveranstaltung für Manzō V., schloss der 20-jährige Tarō (Manzō VII.) seine Ausbildung mit „Tsurigisune“ [116], dem letzten Hiraki der Ōkura-Schule ab. Er und sein Bruder Mansaku II. (\*1931) suchten in der Nōgaku Runessansu no Kai („Gesellschaft für die Renaissance des Nōgaku“) die Nähe von Shitekata wie Kanze Hisao, Kanze Shizuo (später Tetsunojō VIII.) und Kanze Hideo (bereits Gotō Hideo) und waren gemeinsam mit diesen an der Erneuerungsbewegung des traditionellen Theaters in den 1950er und 1960er Jahren beteiligt<sup>217</sup>. Vor allem in den 1960er Jahren lief das Kyōgen dem Nō dabei den Rang ab. Zahlreiche bekannte und gute Nō-Spieler verstarben, während Kyōgen-Spieler wie Zenchiku Yagorō (früher Shigeyama Kyūji), Shigeyama Chūzaburō III. (1896–1959), Shigeyama Sengorō XI. (Sensaku III.) (1896–1986), Yamamoto Tōjirō III. (1898–1964), Nomura Manzō VI. (1898–1978) und Miyake Tōkurō IX. (1901–1990) mit knapp 60 Jahren in der Blüte ihres künstlerischen Lebens standen. Diese sechs Spieler waren es auch, die den so genannten „Kyōgen-Boom“ der 1960er Jahre trugen.

<sup>216</sup> S. 9.3.4 340–343 oder SALZ 2006.

<sup>217</sup> Mehr findet sich bei KOBAYASHI/KAGAYA 2007 152 oder aber in 9.3.4 316–327, insbes. 323–327.

Neben der bereits angesprochenen Organisation in Gruppen haben sich im Kyōgen verschiedene kleinere Verbände herausgebildet, denen gemeinsam mit den Gruppen die Gestaltung der Spielpläne für das jeweilige Jahr obliegt. Besondere Bedeutung haben der Kyōgen Kyōgi Kai, in der die Kyōgenkata beider Schulen sich organisieren, und der Sōke Kai, in der die Iemoto der Zweigschulen gemeinsam die Zukunft des Kyōgen planen. Beide Einrichtungen werden von den Iemoto besucht, denn diese sind auch Spieler, und ihre Stimmen haben großes Gewicht. Als Izumi Motohide 1984 seinem Bruder Miyake Ukon (\*1941) aufzutreten verbot, wandte dieser sich zunächst an den Kyōgen Kyōgi Kai, um ihn dazu zu bewegen, das Spielverbot aufzuheben. Motohide saß jedoch im Gremium und verließ während der Sitzung den Raum, weswegen sich der Spielerverband an den Sōke Kai wenden musste, um das Verbot aufheben zu lassen. Dies gelang schließlich mit der Unterstützung Kanze Motomasas (\*1930), des Iemoto der Kanze-Schule. Die Verbandsentscheidung beendete den Streit zwischen den Brüdern jedoch nicht, denn Motohide fuhr damit fort, Ukon zu benachteiligen. Seine Schüler wurden beispielsweise nicht mehr in den Nōgaku Kyōkai aufgenommen. Diese Episode zeigt einerseits den Einfluss beider Verbände und der Kanze-Iemoto, andererseits auch die Eigenständigkeit der Iemoto in ihren jeweiligen Schulen, denen die Entscheidungen dieser Verbände in gewisser Hinsicht gleich sein können.

In den 1950ern bereits wagten die Kyōgen-Schulen erste erfolgreiche Veranstaltungen, auf denen nur Kyōgen, auch neue Stücke, gespielt wurden<sup>218</sup>. Zu den in Kyōto aktiven Spielern zählten Miyake Tōkurō IX., der bereits vor dem Krieg als Schriftsteller und Choreograph tätig gewesen war und 1952 „Satori Sennin“ [84] ohne zugehöriges Nō inszenierte, sowie Katayama Hiromichi (Kurōemon VIII., 1907–1963), dessen Stück „Futari Nyōbō“ [30] im Juni 1952 uraufgeführt wurde. Derweil konnten die Nomura-Brüder Yamamoto Tōjirō III. und ihren Vater dazu überreden, gegen die ungeschriebene Regel, zwei verschiedene Spielweisen nicht auf einer Bühne zu zeigen, zu verstoßen und gemeinsam „Buaku“ [14] aufzuführen. Dies sorgte im Nōgaku Kyōkai erneut für Aufregung. Das Gefühl der Freiheit, das aus der Notlage nach dem Krieg heraus aufgekommen war, verflog langsam und die Organisation wurde straffer. Das zeigte sich auch 1955. Sennojō II. war gemeinsam mit Kabuki-Darstellern von der Yagurumaza aufgetreten, woraufhin der Nōgaku Kyōkai von Sengorō XI. eine Erklärung verlangte. Sengorō XI. war zugleich Sennojōs II. Vater und Iemoto der Shigeyama Sengorō-Linie, der er angehörte. Sennojō II. reagierte auf die Forderung mit einem Brief an den Iemoto der Ōkura-Schule (Ōkura Yatarō XXIV.), in dem er diesem seinen Rückzug aus dem Kyōgen anbot. Denn er werde auch weiterhin mit der Yagurumaza auftreten, weil keine Regelung existiere, die ihm dies verbiete. Wenn der Nōgaku Kyōkai seine Aktivitäten missbillige, werde er seine Mitgliedschaft aufgeben, nicht aber seine künstlerische Arbeit einstellen. Notfalls werde er klagen, falls der Verband ihm diese Freiheit nehmen wolle. Sennojō II. erhielt nie eine Antwort. 1964 traten er und sein Bruder Shime jedoch erneut mit Kabuki-Darstellern auf. Diesmal forderte der Iemoto der Ōkura-Schule ihren freiwilligen Austritt, aber nur Shime und Sengorō XI., der gar nicht dazu aufgefordert worden war, leisteten dem Folge. Sennojō II.

---

<sup>218</sup> Vgl. HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 34–35.

hingegen weigerte sich, den Iemoto in die Hände zu spielen und legte es auf einen Konflikt an. Sengorō XI. unerwartete Solidarisierung mit seinen Söhnen hatte Yatarō XXIV. jedoch bereits verunsichert. Er ließ die Sache auf sich beruhen, weil er es vermeiden wollte, dass die Shigeyama Sengorō-Familie losgelöst von der Ōkura-Schule zu lehren begann. Einige Jahre nach „Yüzuru“ [130] hatte sich die Position der Kyōgen-Iemoto wie gezeigt nicht sonderlich gefestigt. Ōkura Yatarō XXIV. und Izumi Motohide hatten nur geringen Einfluss auf ihre Schulen, während der Zusammenhalt auf der Ebene der nachgeordneten Iemoto, der Familien, sich als äußerst kraftvoll und widerstandsfähig erwies. Das war nicht immer im Interesse des Nōgaku Kyōkai, aber dieser hielt in der Regel still, in der Hoffnung, dass sich die Unruhe bald schon wieder legen werde. Zugleich hatte der Streit zwischen der Shigeyama Sengorō-Linie und dem Ōkura-Iemoto einen Präzedenzfall geschaffen, aus dem nicht nur Yatarō XXIV. geschwächt hervorging, sondern seine Stellung insgesamt. Denn ganz offensichtlich waren die Mitglieder der Nōgaku Kyōkai zwar dem Verband verpflichtet, besaßen jedoch künstlerische Entfaltungsfreiheit jenseits ihrer Profession. Ebenfalls nicht von Außenstehenden hereinreden ließen sich die Shigeyama Sengorō 1989. Während alle anderen Kyōgen-Zweigschulen aus Trauer über den Tod Kaiser Shōwas ihre Vorstellungen absagten, spielten sie dennoch. Schließlich seien sie dem Publikum verpflichtet, erklärte Sennojō II. 1998 hatte die Shigeyama Sengorō-Linie 13 aktive Mitglieder und bespielte vor allem Bühnen in der Kansai-Region, kam jedoch häufiger im Jahr auch für Vorstellungen nach Tōkyō. Für eine Kyōgen-Familie, deren Schulen 1981 noch 66 (Ōkura) und 26 (Izumi) Mitglieder hatten, ist sie daher recht groß und lebendig<sup>219</sup>.

Seit Mitte der 1990er Jahre ist das Haus Nomura zerstritten. Die in der Nachkriegszeit insbesondere im Experimentalbereich aktiven Nomura Manzō VII. (Man) und Nomura Mansaku II. hatten sich bei Manzōs VII. Namenswechsel (Mannojo zu Manzō) darauf geeinigt, dass der Name Mansai Mansakus II. Familie zustehe. Manzō VI. hatte bei beiden für Verwirrung gesorgt, nachdem er nur dem Zweitgeborenen, Mansaku II., das Stück „Tanuki no Haratsuzumi“ [109] beigebracht hatte, dessen Kenntnis traditionell dem Iemoto der Familie vorbehalten ist<sup>220</sup>. Eine der Bedingungen Mansakus II. dafür, dass er seinen Bruder als Nachfolger des Vaters anerkannte, war daher, dass dieser ihm den Namen Mansai ihres Großvaters (Manzō V., später Mansai I.) zugestehen möge. Wider Erwarten nahm Mansaku II. diesen Namen jedoch nicht als seinen Ruhestandsnamen an wie sein Großvater, sondern gab ihn an seinen Sohn Nomura Takeshi (\*1966) weiter. 1994 nannte dieser sich daher mit Künstlernamen Mansai II. Das war jedoch nicht der Zweck, zu dem der Name ihres Vorfahren Manzōs VII. Meinung nach verwendet werden sollte, weswegen er seine Verbitterung über diesen Missbrauch publik machte, seinen Namen auf „Man“ verkürzte und sich von der Bühne zurückzog. Sein Sohn Kōsuke folgte ihm als Manzō VIII. (Mannojo V., 1959–2004) nach. Bis heute haben sich die Nachfahren Mans und Mansakus II. nicht wieder vertragen.

<sup>219</sup> Vgl. SALZ 1998 85–86; Zahlen aus dem Jahr 1981 nach SCHNEIDER 1983 97.

<sup>220</sup> Vgl. KEENE 1996 (1993) 231, RATH 2004 177.

## 11.2 LEHRER UND SCHÜLER

Während sich die Tayū und später ihre Nachfolger schon lange in der Funktion von Garanten für die Bewahrung der Tradition einer Truppe (oder Schule) verstehen, hat das generelle Bewusstsein der Spieler, einer privilegierten Gruppe anzugehören, deren Kunstausübung Jahrhunderte alt und über diese Zeitspanne unveränderlich geblieben ist, im Unterricht seinen Ursprung. Die auf gegenseitigem Respekt und Ehrerweisung beruhende Beziehung zwischen Lehrer und Schüler, zwischen den Schülern und ihren Mitschülern sowie zu den Lehrern und Spielern der Vergangenheit bildet die Grundlage einer Gemeinschaft aller Spieler einer mehr oder weniger eng gefassten Traditionslinie. Sie sollte in ihrer Bedeutung nicht unterschätzt werden, insbesondere nicht hinsichtlich ihrer Wirkung auf den Glauben an die Beständigkeit der Tradition einer Schule, aber auch der jeweiligen Kunst über die Grenzen der Schulen und Zweigschulen hinaus.

Demzufolge sind die Gegenstände dieses Unterkapitels

- (a) die Beziehung zwischen Lehrer und Schüler in Nō und Kyōgen (11.2.1),
- (b) die Inhalte und der Unterrichtsablauf in den Schulen heute sowie (11.2.2, 11.2.3)
- (c) die Lehrmethode und ihre Risiken allgemein (11.2.4).

### 11.2.1 Lehrer, Schüler und Mitschüler – Miteinander im Unterricht

Japanische Künste setzen von Seiten des Lernwilligen kein Talent voraus. Stattdessen fordern Lehrer von ihren Schülern die Bereitschaft, sich ihr nach Mögen und Vermögen zu widmen. Sie dienen dem Erwerb von Selbstdisziplin, nicht dem Erreichen eines bestimmten Niveaus an Professionalität<sup>221</sup>. Hierzu stellt die Kunst lediglich das oder die Mittel zur Verfügung, nicht mehr. Entsprechend konstituiert sich das Lernen in einem Prozess, der nie als abgeschlossen bezeichnet werden kann<sup>222</sup> und der die Anerkennung des dieser speziellen Kunst innewohnenden Ethos beinhaltet<sup>223</sup>. Ohne diese ist eine Einfindung in die Gruppe der Praktizierenden nicht möglich. Das Ethos, das neben konkreten Verhaltensregeln den Mythos und die Tradition der Kunst umfasst, bildet deren nicht verhandelbare Grundlage. Mit ihm verbindet sich die Anerkennung der aus der Gründungszeit herkommenden Autorität des Iemoto und der ihm in der Hierarchie nachfolgenden Lehrer<sup>224</sup>. Während das jeweilige Ethos von den Schulen und ihren Mitgliedern als theoretisch unveränderlich begriffen und vermittelt wird, verändert es sich in dem Maße, in dem sich Verhaltensregeln, das Verständnis von den Ursprüngen, dem Sinn und Zweck der Kunst, ihre Legenden und Themen und die Tradition von Generation zu Generation wandeln.

<sup>221</sup> Vgl. RAZ 1983 261, SINGLETON, John: Situated learning in Japan: Our educational analysis, in: DERS. (Hrsg.): Learning in likely places. Varieties of apprenticeship in Japan, Cambridge 1998, 3–19 5, DECOKER, Gary: Seven characteristics of traditional Japanese approach to learning, in: SINGLETON, John (Hrsg.): Learning in likely places. Varieties of apprenticeship in Japan, Cambridge 1998, 68–84 69.

<sup>222</sup> Vgl. *ibid.*, RIMER 1998 36.

<sup>223</sup> Vgl. u. a. PELLECHIA 2011 33.

<sup>224</sup> Vgl. *ibid.* 37–38 sowie 6.6 198, 11.1.3 (Organisation), 11.1.6 (Nō), 11.1.7 (Kyōgen). Diese Konstellation erinnert nicht nur äußerlich an die Priester verschiedener religiöser Gemeinschaften.



„**Perfektion**“ ist in japanischen traditionellen Künsten ein individueller Begriff, den nur die Einzelperson für sich bestimmen kann<sup>225</sup>. Denn wer unter die Schüler aufgenommen wurde, bleibt sein gesamtes Leben lang Schüler, auch wenn er später einmal selbst andere anleiten sollte. Seine Ausbildung wird nie abgeschlossen sein<sup>226</sup>. Für den Lehrenden erscheint die Lehre aus diesem Grund ebenso wichtig wie für die Lernenden, weil sie ihm hilft, sich seine Unvollkommenheit zu vergegenwärtigen<sup>227</sup>. Meist unterrichtet er mehrere Schüler unterschiedlicher Erfahrung zur gleichen Zeit<sup>228</sup>, mit denen er und die wiederum untereinander Beziehungen knüpfen, die idealerweise das Leben lang halten.

Häufig findet keine „**Lehre**“ im Sinne westlicher Schulen statt, sondern der Schüler muss sich die Geheimnisse seiner Kunst durch aufmerksames Beobachten des Lehrers und seiner Mitschüler sowie seines eigenen Körpers selbst erwerben<sup>229</sup>. Diese Lernsituation, in der sich auch Schüler von Nō und Kyōgen wiederfinden, wird in der Forschung „Situierendes Lernen“ genannt. Ist der Schüler unentschlossen oder nicht hartnäckig genug, sich ohne ein festes Ziel diesem „Situierenden Lernen“ zu unterwerfen, wird er früher oder später die Bühne aufgeben. Dabei muss er anerkennen, dass er die Kunst zunächst äußerlich an- und innerlich in sich aufnehmen, sich in der Schauspielerei (oder im Gesang, in der Musik) verlieren muss, um voranzukommen. Erfolg und Misserfolg hängen allein von ihm und seinem Engagement, seiner Einstellung ab<sup>230</sup>.

**Für gewöhnlich wechselt ein Schüler weder das Fach noch den Lehrer**<sup>231</sup>. Schneider setzt Letzteren in diesem Zusammenhang sogar mit dem Vater gleich, den zu wechseln in der Regel auch nicht möglich sei<sup>232</sup>. Eine Ausnahme bildet hier ausgerechnet die für ihre konservative Haltung bekannte Yamamoto-Familie. Die Yamamoto-Brüder Tōjirō IV. (\*1937), Noritada (\*1939) und Noritoshi (\*1942) unterrichten ihre Schüler abwechselnd, sie haben also drei Lehrer, nicht nur einen. Diese Praxis haben die Brüder nicht aus Mangel an Schülern oder finanzieller Not aufgenommen, sondern um die ungeteilte Kontinuität und Integrität ihrer Spielweise zu gewährleisten<sup>233</sup>. Für Laien und „Problemschüler“ wie Kanze Hideo werden Regeln hin und wieder gebeugt – nicht jedoch aufgehoben!<sup>234</sup> Hideo wechselte in die Kita-Schule, indem er sich von der Gotō-Familie adoptieren ließ (1948–1958 hieß er daher Gotō Hideo). Später übernahm er jedoch wieder den Namen Kanze und wurde passiv aus der Kita-Schule ausgeschlossen, indem Kita Roppeita XIV.

<sup>225</sup> Für Shigeyama Yoshinobu bspw. ist es, seinen Vater an Kunstfertigkeit und in der Schülerzahl zu übertreffen und eine eigene Bühne finanzieren zu können, vgl. KUZEL 2007 210. Generell zielt diese Bemerkung aber mehr auf das als „riken no ken“ bezeichnete Prinzip selbstkritischer Bewertung der eigenen Darstellung, vgl. z. B. COLDIRON 2004 280–283, 6.1.5 152–153, 10.1.4.

<sup>226</sup> Vgl. RIMER 1998 36.

<sup>227</sup> Vgl. *ibid.* 37, PELLECHIA 2011 46–47.

<sup>228</sup> Das setzt voraus, dass genügend Interessenten vorsprechen, vgl. GEILHORN 2011 52.

<sup>229</sup> Vgl. KUZEL 2007 206, SCHNEIDER 1983 101, SINGLETON 1998 16–17.

<sup>230</sup> Vgl. KANZE 1971 187f., RIMER 1998 36.

<sup>231</sup> Vgl. HAVENS 1982 23, ODA 2009 136, PELLECHIA 2011 39.

<sup>232</sup> Vgl. SCHNEIDER 1983 101.

<sup>233</sup> Vgl. KOBAYASHI/KAGAYA 2007 172.

<sup>234</sup> Vgl. KANZE 1971 186f.–186r., 189r.–190f., 192f.

und seine Adoptiveltern ihm nach einer Zusammenarbeit mit Shingeki-Schauspielern nahelegten, aus der Schule auszutreten:

„I was told I had best quit Noh. They had to say that, because I was violating the established order of things. They didn't say what exactly was wrong with what I was doing. They couldn't say it was a sin to work in modern theatre. They just suggested that I quit.“<sup>235</sup>

Bereits in den Kapiteln 9, 10 und zuletzt in 11.1 habe ich seine spätere Rückkehr in die Kanze Tetsunojō-Zweigschule und sein Leben und seinen Einfluss auf das Nō der Gegenwart beschrieben. Für dieses Unterkapitel erscheint mir insbesondere die Ausnahme von der Regel, die er darstellt, relevant. Mit der Toleranz, mit der seine und die Gotō-Familie ihm begegneten, steht er jedoch nicht allein. Sein Bruder Hisao beispielsweise lernte im Rahmen eines 1946 in das Leben gerufenen Trainingsprogramms für junge Spieler ebenfalls schulfremd bei Noguchi Kanesuke (†1953) von der Hōshō-Schule<sup>236</sup>. Professionellen Spielern können aus der gängigen Praxis, den Lehrer nicht zu wechseln, Nachteile erwachsen. Durch den frühen und unerwarteten Tod Izumi Motohides sind seine in der Izumi-Schule isolierten Kinder seit 1995 ohne Lehrer. Sie haben ihre Ausbildung jedoch nicht komplett abgeschlossen, dafür sind sie zu jung. Unter den Kritikern aus der Schule und ihrem Fach ist daher die Befürchtung zu hören, dass das Niveau ihrer Kunst bald nur noch das von Laien sein könnte. Bei dieser Einschätzung schwingen zweifelsohne Ressentiments mit: (a) gegenüber professionell spielenden Frauen, die der Vater gegen den Willen anderer Iemoto in den Nōgaku Kyōkai aufgenommen hat, (b) gegenüber den Kindern eines Mannes, der sich durch seinen autoritären Führungsstil in der eigenen Schule unbeliebt gemacht hat und ohnehin ein Fremdkörper war und (c) gegenüber seinem Sohn, der sich seine Stellung selbst angeeignet und öffentlich versucht hat, sie gegen seine Schule, den Sōken Kai und den Nōgaku Kyōkai durchzusetzen. Zwischen ihnen und Izumi Motoya besteht offener Zwist, der sich auf die Beziehungen zu seinen Geschwistern und deren Kindern auswirken. Die Izumi-Geschwister begegnen dieser Kritik und dem öffentlichen Interesse an ihrer Familie mit der Veröffentlichung zahlreicher Schriften zu ihrer Kunst, in denen sie ihren Vater als Bewahrer des Izumi-Kyōgen feiern, der ihnen in ihren Herzen noch heute beratend zur Seite stünde<sup>237</sup>. Sie greifen damit auf das Topos der Ewigkeit des Ie zurück und verweisen auf ein generelles Problem des Iemoto Seido. Stirbt ein Iemoto, bevor er die Geheimnisse der Kunst an seinen Nachfolger weitergeben kann, ist die Traditionslinie unterbrochen. Wissen verschwindet, es sei denn, der Verstorbene hülfe den Lebenden aus dem Jenseits, gemeinsam mit seinen Vorfahren, in deren Reihe der gegenwärtige Iemoto steht (Kapitel 11.1.2 bis 11.1.3). Genau

---

<sup>235</sup> Ibid. 189r.

<sup>236</sup> Vgl. RATH 2003 202. Zu der Frage des Lehrerwechsels generell auch KUZEL 2007 198. Yamaguchi Kōdō nahm sein Training 1977 unter Andō Nobumitsu (\*1935) auf, der ihn 1994 an seinen Lehrer Shigeyama Chūzaburō IV. (\*1928) empfahl. 1997 wurde er auf dessen und die Empfehlung Sensakus IV. in den Nōgaku Kyōkai aufgenommen. Ebenso übernahm Chūzaburōs IV. Sohn Shigeyama Yoshinobu 2006 seine Übungsgruppe in Fukuoka, weil er noch keine eigenen Schüler hatte. Aufgrund der geringen Größe der Schule mag dies jedoch eine Ausnahme sein, vgl. *ibid.* 203.

<sup>237</sup> Vgl. GEILHORN 2011 185–190.

genommen argumentieren die Izumi-Geschwister daher traditionell, die Kyōgen-Schulen hingegen nicht.

Vor ein ähnliches Problem wird auch Shigeyama Yoshinobu gestellt sein, wenn sein Vater, Shigeyama Chūzaburō IV. (\*1928) stirbt. Allerdings besteht für ihn die Möglichkeit, sich bei den anderen Nebenlinien der Shigeyama-Familie weiter ausbilden zu lassen. Denn deren Trennung erfolgte erst in der Shōwa-Zeit (1926–1989). Ihre Iemoto verfügen jeweils über den Wissensschatz seines Vaters, auch wenn ihre Spielweisen verschieden sein mögen<sup>238</sup>. Yoshinobu wird sich der Situation stellen müssen, könnte aber auch davon profitieren, indem er die Spielweisen seiner Onkel mit der seines Vaters verschmilzt.

Professionelle Spieler sind aufgrund ihrer finanziellen Abhängigkeit<sup>239</sup> von der Lehre in der Regel so sehr in den Unterrichtsbetrieb eingespannt, dass nur Zeit für eine einmalige Sprechprobe vor der Aufführung bleibt, das Mōshiwase („Miteinander sprechen“). Dieses findet zwei bis drei Tage vor der Aufführung ohne Masken oder mit Ko-omote statt<sup>240</sup>. Bethe/Brazell schreiben von einer mehrere Tage dauernden privaten Vorbereitung des jeweiligen Spielers, ohne Maske und ohne Kostüm, nur für sich. Abgesehen von einigen Ausnahmen dürften Spieler ohnehin nicht in der Lage sein, aus dem Stegreif eines ihrer Stücke ansprechend und zufrieden stellend aufzuführen. Eine Phase zumindest privater Vorbereitung ist daher in beinahe jedem Fall anzunehmen<sup>241</sup>. An diese fügt sich dann die schulische, das Mōshiwase, an. Mehr scheint jedoch nicht notwendig zu sein. Choreographie und Gesänge oder Rhythmusmuster haben professionelle Spieler in der Regel von Kindesbeinen an auswendig gelernt und können sie nahezu jederzeit abrufen<sup>242</sup>. Bethe/Brazell vergleichen deren Kenntnisse an dieser Stelle mit denen von Muttersprachlern. Ebenso wie diese sei aber nicht jedem Spieler die „Grammatik“ der „Sprache“ bekannt, die er „spricht“. Er muss also nicht die Struktur dessen verstehen, was er sagt, solange er die Worte und ihre Zusammenhänge kennt<sup>243</sup>. Denn dank der auf den Hauptspieler ausgerichteten Hierarchie der Bühne richtet sich alles nach ihm, als sei er das Metronom der Vorstellung<sup>244</sup>. Anders gestaltet sich das nur bei Shinsaku Nō oder Shinsaku Kyōgen. Diese werden jedoch häufig mehrfach gegeben, während traditionelle Einzelvorstellungen oder Programme nur einmal gespielt werden<sup>245</sup>.

Theater kann nicht nur aus dem Engagement auf der Bühne heraus entstehen. Einerseits benötigt es, wie in 10.1 und 10.3 konstatiert, Zuschauer, die es erkennen, andererseits wird das Ereignis nur möglich, indem zahlreiche für den Theaterbesucher unsichtbare Einzelpersonen sich um die Kunst bemühen. Unter allen Gruppen, zu denen diese gehören, sind es insbesondere die Schüler oder Mitschüler, die mit ihrem finanziellen und insbesondere ihrem persönlichen und unentgeltlichen

<sup>238</sup> Vgl. KOBAYASHI/KAGAYA 2007 146, KUZEL 2007 209–210.

<sup>239</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 176, PELLECHIA 2011 38–39, SCHNEIDER 1983 99, 10.1.2 bis 10.1.4 sowie 11.4.2.

<sup>240</sup> Vgl. COLDIRON 2004 246, EMMERT 1997 20.

<sup>241</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 19–20.

<sup>242</sup> Vgl. COLDIRON 2004 156–157.

<sup>243</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 1; hierzu mehr in 7.1 212–213, zu einer Lösung 7.3 218–223.

<sup>244</sup> S. a. 6.1.1, 7.1 201–202 oder BETHE/BRAZELL 1978 2.

<sup>245</sup> Vgl. COBIN 1969 159.

Einsatz bei der Vorbereitung sowie der Pflege der Kostüme, Masken, der Bühnen und Requisiten jeden einzelnen Auftritt ermöglichen. Denn allein mit den Eintrittsgeldern lassen sich diese Aktivitäten nicht finanzieren (mehr in 11.4).<sup>246</sup> Daraus ergibt sich eine sich selbst mehr oder weniger gut finanzierende Gemeinschaft aus Spielern und Gelegenheitsspielern, deren innere Ordnung umgekehrt zu ihrem finanziellen Engagement aufgebaut ist: die Finanzierung erfolgt durch die neuen Schüler, deren Bedarf nach Zertifikaten noch umfassender ist als der von älteren<sup>247</sup>. Hinzu kommt das durch diese Darstellung bislang nur unzureichend abgebildete persönliche Engagement einzelner Schüler<sup>248</sup>. Yamaguchi Kōdō aus der Shigeyama Chūzaburō-Zweigschule beispielsweise kümmert sich um Masken und Kostüme, kleidet die Spieler an, fährt sie und ihre Ausrüstung zu den Bühnen und hilft ihnen, so gut er kann, ohne selbst häufig auf der Bühne zu stehen, obwohl er dürfte. Shigeyama Chūzaburō IV. rät ihm davon ab, seinen Beruf als Bauer aufzugeben, um dem Kyōgen noch mehr Zeit widmen zu können. Er werde kein Auskommen finden<sup>249</sup>. Helfer wie ihn benötigen vor allem kleinere Schulen, aber auch größere sind durch sie unabhängiger. Ihnen fällt die Finanzierung leichter, wenn sie Helfer haben, die keinen materiellen Lohn für ihre Hilfe erhalten, sondern sich dadurch Meriten bei ihren Mitschülern oder Lehrern verdienen oder sich einfach um die Kunst und ihre Erhaltung bemühen wollen. Das Erlangen einer Shihan, einer Lizenz für die Lehre, gestaltet sich laut Kanze Hideo sehr einfach. Denn alles, was von dem Schüler verlangt werde, sei die Meisterung des Nō, sprich: der Erwerb der jeweiligen Lizenzen, nicht, gut zu sein.

Grundsätzlich zeigen sich die Schulen offen für junge Schüler, die nicht aus einer zugehörigen eigenen Familie stammen. Diese kommen jedoch nur sehr selten<sup>250</sup>, obwohl sie ohne einen Beginn der Ausbildung im Kindesalter in der Regel kaum eine Chance haben, in die Reihen der professionellen Spieler aufzusteigen<sup>251</sup>. Das bedeutet jedoch nicht, dass es unmöglich wäre, mittels Empfehlung eine Aufnahme in den Nōgaku Kyōkai zu erreichen. Yamaguchi Kōdō hat es mit Hartnäckigkeit und Fleiß geschafft, 1997 von Chūzaburō IV. und Shigeyama Sensaku IV. für die Aufnahme empfohlen zu werden. Dass sein Weg steinig werden würde, war ihm aber von Anfang an bewusst – und es handelte sich mehr um die Anerkennung seiner Bemühungen um das Shigeyama Chūzaburō-Kyōgen als die Aufforderung, sich in der Lehre und generell selbständig zu machen, auch wenn ihm dies nun zustünde. Er begann sein Training mit 23 Jahren 1977 bei Andō Nobumitsu (\*1935)<sup>252</sup>.

Die Beziehung zwischen den Schülern mag hierarchisch sein, häufig jedoch spielt dieser rangliche Unterschied bei kleinen Schulen nur eine untergeordnete Rolle. Wichtiger ist das Gemeinschaftsgefühl. Shigeyama Yoshinobu beispielsweise

<sup>246</sup> Vgl. JOHNSON 1982 115, KUZEL 2007 203–204.

<sup>247</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 183–184, SALZ, Jonah: Moulding clay, bottling bubbles. Actor training systems compared, in: *International Society and Culture Review* 6 (2004), 351–373 364. JOHNSON 1982 115–116 schreibt von über eine Million Schülern, den meisten davon im Bereich Gesang.

<sup>248</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 171.

<sup>249</sup> Vgl. KUZEL 2007 200–201.

<sup>250</sup> Hierzu auch KANZE 1971 186r.

<sup>251</sup> Vgl. EMMERT 1997 20, GEILHORN 2011 52–53.

<sup>252</sup> Vgl. KUZEL 2007 200.

bezeichnet den ihm nachgeordneten Yamaguchi Kōdō als seinen „Bruder“, mit dem er bis zum Ende gemeinsam aufzutreten hoffe. In ihrer Beziehung zueinander ist Shigeyama der ältere und Yamaguchi der jüngere Bruder. Das bedeutet, es besteht durchaus eine Rangordnung, diese aber ist der quasi-familiären Bindung beider aneinander mehr oder weniger untergeordnet<sup>253</sup>.

Professionelle Nō-Spieler wechseln in ihrem Leben häufiger den Namen<sup>254</sup>. Das betrifft die Angehörigen der großen Familien, nicht von außen hinzugekommene und nicht adoptierte professionelle Nō-Spieler. Neben dem Geburtsnamen sind meist der Künstler- und später der Ruhestandsname bekannt. Diese werden in der Familie vererbt, wie der am Ende von 11.1.7 geschilderte Streit der Nomuras zeigt<sup>255</sup>.

### 11.2.2 Irregulärer Unterricht

#### Staatlich finanzierte Ausbildung von Spielern und Musikern

Diese findet statt an:

##### a) der Akademie der Künste

Seit 1931 besteht die Möglichkeit, Nō/Kyōgen auch jenseits der Keikoba einer Schule zu erlernen. An der Akademie der Künste in Tōkyō wurde in diesem Jahr der Nōgakuka eingerichtet, ein Wahlfach, in dem Männer den Nō-Gesang (Utai) erlernen konnten, ab 1933 auch Tanz (Shimai) und (jedoch separat) das Spielen der Instrumente (Hayashi). 1936 schließlich wurden diese Fächer an die Hōgakusha, die Abteilung für klassische japanische Musik, ausgegliedert. Der Unterricht fand nur zweimal in der Woche statt, weswegen das Niveau der Absolventen professionellen Spielern recht niedrig erschien. Ihr Lehrer jedoch war in den ersten Jahren kein Geringerer als der Iemoto der Kanze-Schule, Kanze Sakon (1898–1939). Da sich die Einrichtungen das Ziel gesetzt hatten, professionelle Nō-Spieler auszubilden, richteten sie noch 1936 einen Spezialisierungskurs mit landesweiter Zulassung zu der Eignungsprüfung ein. Frauen durften sich ebenfalls bewerben. Drei Schüler wurden in drei Jahren richtiggehend beruflich ausgebildet. Sie hatten nach dem Kurs die Möglichkeit, eine Lehrerlaubnis zu erwerben. Heute (Stand 2008) bietet die Akademie der Künste die jeweils vierjährigen Kurse Nōgaku Senkō mit Schwerpunkt Darstellung<sup>256</sup> und Nōgaku Hayashi Senkō mit Schwerpunkt Musik an. Beide sind der Hōgakusha angegliedert, die Kursinhalte von den jeweiligen Lehrern abhängig. Diese gehören nur den beiden großen Shite-Schulen, den Kanze und den Hōshō, an, was die kleineren – bislang erfolglos – kritisieren. Besucht werden diese Studiengänge von nur wenigen Studenten, deren Familien meist dem Nō mehr (selbst aus einer der Familien stammend) oder weniger (einer der Elternteile spielt) assoziiert sind<sup>257</sup>.

<sup>253</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 184, KUZEL 2007 202, SALZ 2004 364.

<sup>254</sup> SCHNEIDER 1983 94–95 schreibt von fünf- bis sechsmal. Er liefert auch Beispiele aus der Umewaka-Familie.

<sup>255</sup> S. 11.1.7 487.

<sup>256</sup> Gefördert werden im Fach des Shite mit Kanze und Hōshō nur die beiden größten Schulen.

<sup>257</sup> Vgl. insges. GEILHORN 2011 53–55.

b) der Staatlichen Nō-Bühne

Anders ist dies in den jeweils sechsjährigen Lehrgängen an der Staatlichen Nō-Bühne. Diese Kurse werden staatlich gefördert und dienen der Heranbildung neuer Wakikata, Kyōgenkata und Hayashikata<sup>258</sup>. Unabhängig von ihrem Schwerpunkt werden die Teilnehmer in jedem der vier Instrumente unterrichtet, ihre Lehrer wechseln häufig. Dieser Umstand hat der Staatlichen Nō-Bühne Kritik von Seiten der Musiker-Schulen eingebracht und dazu geführt, dass Abgänger nach dem Abschluss nur geringe Chancen auf Anstellung haben. Wenigstens setzen sich die Teilnehmer heterogener zusammen als an der Hōgakusha. Nur ein geringer Anteil stammt aus dem näheren Umfeld der Schulen<sup>259</sup>. An beiden Einrichtungen können auch Frauen studieren. Deren Chancen auf Anstellung sind aber noch geringer als die ihrer männlichen Kommilitonen, unabhängig von der Qualität ihrer Ausbildung oder ihres Abschlusses<sup>260</sup>.

c) INI<sup>261</sup>

Ebenfalls irregulär und speziell für Nicht-Japaner eingerichtet wurde das Training am International Noh Institute (INI) in Mailand. Es ist eine Tochter des 1984 in Kyōto von Udaka Michishige (\*1947) von der Kongō-Schule gegründeten Mutterschule. Seine Ursprünge reichen bis in das Jahr 1970 zurück, in dem Udaka es für die Lehre von Nicht-Japanern einrichtete. Damals trug es jedoch noch nicht den Namen INI. Diesen gab er ihm 1984. Mit der Gründung in Mailand kam Udaka dem Bedürfnis Europas nach einer eigenen Nō-Schule entgegen, in den Vereinigten Staaten existieren bereits mehrere ähnliche Einrichtungen, von denen jedoch hauptsächlich Intensivkurse, kein dem japanischen ähnliches Lernumfeld angeboten werden. Es ist für die Schüler nicht möglich, die Kurse in Mailand mit Aufnahme in den Nōgaku Kyōkai abzuschließen. Sie dürfen also nicht professionell spielen, auch wenn sie mit dem Ziel unterrichtet werden, ein ähnlich hohes Spielniveau zu erreichen – so wie Amateure in Japan. Zwar wurde Rebecca Ogamo Teele 1996 als erste und bis 2010<sup>262</sup> einzige Ausländerin in die Gemeinschaft der professionellen Spieler aufgenommen und leitet heute in der Abwesenheit Udakas das INI in Mailand, sie stellt jedoch eine Ausnahme dar und lernte in Japan, in Kyōto am Mutterinstitut. Pellechia unterstreicht, dass sich die Lernerfahrung in Mailand nicht mit den japanischen Kursen vergleichen ließe. Dabei bezieht er sich jedoch auf das lebenslange

---

<sup>258</sup> SCHNEIDER 1983 98–99 weist darauf hin, dass sich gegen Ende der 1970er Jahre ein Mangel an Wakikata, Kyōgenkata und Kōken abzeichnete. Im Falle der Kōken ist dies besonders verwunderlich, weil es sich bei ihnen jeweils um einen jungen und einen älteren Shitekata handelt. BETHE/BRAZELL 1990 173–174 erklären, die ACA habe daher befunden, dass zu wenige Spieler in den Sparten Waki, Kyōgen und Hayashi ausgebildet würden, um Nō/Kyōgen auf lange Sicht zu erhalten. Daher habe es die Einrichtung der Studiengänge angeregt, um diesem Mangel zu begegnen.

<sup>259</sup> Vgl. GEILHORN 2011 56–57.

<sup>260</sup> KOMINZ 1988 198–199 hebt hervor, dass zu seiner Zeit Nō als „good pre-marriage training“ betrachtet worden sei. Das ist erschreckend, zumal diese Einstellung gegenüber Nō spielenden Frauen aus der mittleren Meiji-Zeit stammt.

<sup>261</sup> PELLECHIA 2011 beschäftigt sich ausführlich mit dem INI, an dem er gelernt hat. Sämtliche Informationen aus c) stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, aus diesem Aufsatz.

<sup>262</sup> Drucklegung des Beitrags Pellechias.

Lernen, mit dem professionelle Spieler bereits im Kindesalter beginnen, nicht auf alternative Lernmöglichkeiten für später beginnende Schüler. Ebenfalls als Ausbilder in Mailand akkreditiert sind John MacAteer und Monique Arnaud, ohne jedoch Mitglieder im Nōgaku Kyōkai zu sein. Teele und Arnaud schreiben darüber hinaus in Fachzeitschriften zum Nō. Letztere brachte das INI 1994 mit sich nach Mailand und betrieb die Gründung der Schule. Gelehrt werden neben der Shite-Rolle auch das Maskenschnitzen und das Spielen der Instrumente, Handwerke aus dem Repertoire Uda-kas. Schwerpunkt der Arbeit des INI ist die Begegnung von Menschen, deren kulturelle Wurzeln nicht in Japan liegen, mit dem Nō und dessen Tradition – im Umfeld einer traditionellen Lern-/Lehrsituation. Dabei tritt ihr Hintergrund mehr oder weniger zurück, weil sie sich in ihrer Fremdheit mit der japanischen Kultur alle ähneln. Sie lernen das Ethos des Nō aus der Sicht eines Außenseiters kennen und können sich gegenseitig bei seiner Aneignung unterstützen – und bei der Findung eines Nō der Moderne ergänzen, das nicht nur in Japan gespielt wird. Das Training verläuft ähnlich wie in Japan in mehrstündigen Einheiten (Okeiko), in denen auch Nebentätigkeiten (Legitimate Peripheral Participation, kurz LPP) ausgeübt werden.

### **Intensivkurse, Workshops und andere irreguläre Lehrangebote**

Häufig ignorieren kürzere, aber auch längere Studien bei der Betrachtung des Unterrichts spezielle Lernangebote wie Intensivkurse oder Workshops, von denen nicht nur in Japan, sondern auf der ganzen Welt immer wieder welche veranstaltet werden<sup>263</sup>. Seit der Meiji-Zeit interessierten sich immer wieder Nicht-Japaner dafür, Nō oder Kyōgen zu erlernen, was nach dem Zweiten Weltkrieg dank verbesserter Reisebedingungen für beide Seiten immer einfacher möglich ist. Zielsetzung und Lehrmethode unterscheiden sich in dieser Umgebung mitunter ganz erheblich von denen regulärer Kurse<sup>264</sup>, sie machen jedoch im nicht-japanischen Ausland den Großteil der Aktivitäten professioneller Spieler aus. Salz beispielsweise beschreibt einen dreiwöchigen Kurs, in dem Kata unabhängig von den jeweiligen Stücken vermittelt worden seien. Das geschieht im traditionellen Unterricht nicht<sup>265</sup>. Universitäten und Fachhochschulen wie die Musikhochschule in München oder die Prinzregentenakademie, die Universität Köln, die Japan Foundation und andere Einrichtungen laden in unregelmäßigen Abständen Spieler für einige Tage ein, meist begleitet von einer oder mehreren Vorstellungen und anschließenden mehrtägigen Workshops<sup>266</sup>. Die Teilnahmegebühren sind häufig niedrig, aber das liegt daran, dass die die Veranstaltung organisierenden Einrichtungen den Großteil der Kosten übernehmen. Denn auch Flüge und Unterbringung der Spieler müssen bezahlt werden, der Shite als Organisator einer Vorstellung wiederum muss die von ihm engagierten Shitekata und anderen Künstler bezahlen. Würde all dies auf die

<sup>263</sup> Vgl. PELLECHIA 2011 34.

<sup>264</sup> Der größte Unterschied besteht in der Vermittlungsmethode: halten sie einen Workshop im Ausland ab, neigen Spieler nicht nur dazu, Kata usw. aus dem Zusammenhang zu reißen, sondern erklären, was sie wie und warum tun, um sich den Gepflogenheiten ihrer Gäste anzupassen, vgl. KENNY 1989 xiv[xix].

<sup>265</sup> Vgl. SALZ 2004 361.

<sup>266</sup> Ganz allgem. zu solchen Veranstaltungen PELLECHIA 2011 33.

Eintrittskarten und Teilnahmegebühren umgeschlagen werden, könnten sich Schüler und Studenten, deren Teilnahme gewünscht ist, diese nicht mehr leisten und das Ziel der Kulturvermittlung wäre kläglich gescheitert.

### 11.2.3 Regulärer Unterricht

#### **Beginn, Verlauf und Ende der Ausbildung**

Meister unterrichten in der Regel in der Übungshalle (Keikoba) ihres Hauses (gelegentlich mit Probenbühne), meist in Gruppensitzungen, deren Umfang von der Größe der Örtlichkeiten abhängt. Können ihre Schüler dies bezahlen und verfügen über geeignete Trainingsmöglichkeiten, besuchen sie sie jedoch auch zu Einzelsitzungen an ihrem Wohnort – auch für mehrere Tage und am anderen Ende der Welt<sup>267</sup>. Grundsätzlich kann jeder (und jede) Interessierte zu jeder Zeit mit dem Unterricht beginnen, denn Prüfungen nehmen die Schulen vorher nicht ab, weder von Kindern, noch von Erwachsenen. Sie müssen lediglich in der Keikoba erscheinen<sup>268</sup>. Sportvereine in Deutschland verhalten sich anders. Hierzulande ist diese Praxis höchstens mit den Schnupperangeboten mancher ostasiatisch geprägter Kampfsportgruppen und -verbände zu vergleichen. Diese ermöglichen es, meist mit Voranmeldung, zu einem oder mehreren der regulären Kurstermine für Anfänger zu kommen und mitzumachen. Beispielsweise habe ich Mitte der 1990er Jahre zwei zweistündige Trainingseinheiten Aikido in einer gemischten Gruppe besucht. Der Lehrer kümmerte sich um jeden der wenigen Schüler einzeln und wies mich in die Grundlagen ein, förderte aber auch die Kontaktaufnahme in der Gruppe und damit die Einbindung in das Training mit älteren, erfahreneren Schülern. Ob der Einzelne später bleibt oder nicht, entscheidet jeder für sich selbst. Für Schüler, die professionell spielen wollen und die Lehrerlaubnis (Shihan) anstreben, bieten die Schulen den Unterricht umsonst an – meist handelt es sich um Familienmitglieder. Zwar wird von ihnen erwartet, dass sie dem Lehrer und ihren Mitschülern zur Seite stehen, möglicherweise sogar mit ihrem Lehrer und dessen Familie leben, aber sie bezahlen für die Ausbildung nichts<sup>269</sup>.

#### **Frühe Phase (Kindesalter)**

Sofern möglich, beginnt die Ausbildung angehender professioneller Spieler auch heute noch bereits im Kindesalter (zwischen zwei und sieben Jahren)<sup>270</sup>. Nomura Mansai II. (\*1966) stand beispielsweise mit drei, Kanze Hisao (1925–1978)<sup>271</sup> hingegen mit vier Jahren auf der Bühne. Schulen nehmen allgemein an, ein früherer Ausbildungsbeginn verschaffe den Kindern späterhin einen Vorteil. Deswegen nehmen sie auch Schüler von außerhalb bevorzugt in jungen Jahren an. Kanze Hideo erzählte 1970, in der Kanze Tetsunojō-Linie hätten jüngere Bewerber bessere Chancen aufgenommen zu werden als ältere, ohne jedoch spezifischer zu werden. Dabei sei es unerheblich, ob sie über mehr oder weniger Talent verfügten<sup>272</sup>. Sogar

---

<sup>267</sup> Vgl. JOHNSON 1982 115.

<sup>268</sup> Vgl. KANZE 1971 186r.

<sup>269</sup> Vgl. *ibid.* 187l.

<sup>270</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 169.

<sup>271</sup> Vgl. RATH 2003 202.

<sup>272</sup> Vgl. KANZE 1971 186r.



vor Beginn des eigenen Trainings werden japanische Kinder aus den Spielerfamilien häufig mit in die Übungshalle genommen, damit sie sich an die Umgebung und die Klänge gewöhnen können. Denn die Eindrücke von Bewegungen und Gesang nehmen sie bereits auf, auch ohne selbst aktiv in den Unterrichtsablauf eingebunden zu sein. Eltern halten ihre Zöglinge nicht davon ab mitzumachen, wenn diese es wünschen.

Vor der **Einführung der allgemeinen Schulpflicht 1872** lag das Eintrittsalter junger, angehender Spieler bei sechs Jahren, sechs Monaten und sechs Tagen, heute ist es bedeutend niedriger. Denn ohne an eine allgemeine Schulpflicht gebunden zu sein, blieb Kindern in der frühen Meiji-Zeit mehr Zeit für das Lernen und Üben, was für einen früheren Lehrbeginn sprach. Selbiges trifft für nicht in die Schulen eingeborene Sprösslinge aus der Aristokratie und der Oberschicht der japanischen Gesellschaft zu. Fróis bestätigte dies 1585 indirekt in seinem Traktat: japanische Kinder seien recht lange, bis zu sieben Jahren, nicht erzogen worden, schreibt der Jesuit mit einer Mischung aus Erstaunen und Entsetzen<sup>273</sup>.

Spätestens mit der Durchsetzung der allgemeinen Schulpflicht nach 1872 änderte sich dies jedoch. Kinder begannen immer früher mit der Ausbildung. Keene gibt für die 1960er ein Alter von fünf Jahren für das Debüt an, aber obige Beispiele zeigen, dass dieses Alter auch seinerzeit bereits unterschritten wurde<sup>274</sup>. Mit sechs oder sieben Jahren, wenn die Schauspiel- oder Musikschüler die Grundschule besuchen müssen, werden ihre Tage sehr anstrengend. Vor der Schule gehen sie für zwei bis drei Stunden in die Keikoba, nach der Schule kehren sie dorthin zurück und fahren mit ihren Übungen fort, zwischendurch oder später in der Nacht erledigen sie ihre Hausaufgaben. Für ein Privatleben, für den Besuch einer Nachhilfeschule, um bei den Aufnahmeprüfungen an prestigeträchtigen Universitäten eine Chance gegen Mitbewerber zu haben oder Klassenreisen wie andere Schüler, finden sie selten oder keine Zeit<sup>275</sup>. Coldiron ergänzt, für einen frühen Trainingsbeginn spreche Fügsamkeit und Offenheit von Kindern für Neues. Sie anerkennen die Autorität des Erwachsenen, in der Regel Onkel, Vater<sup>276</sup> oder Großvater<sup>277</sup> und hinterfragen sie oder ihr Handeln nicht. Kinder internalisieren mit dem Körper Gelerntes aus diesem Grund schneller und können es später leichter reproduzieren. Darsteller dürfen nicht hinterfragen, was sie tun. Sie müssen sich auf ihre Rolle einlassen und einfach spielen, ihren Körper sich bewegen lassen können, ohne sich darum Gedanken zu machen, wie und warum<sup>278</sup>.

Schüler, deren Training in späteren Jahren beginne, werden, so nehmen die Schulen und manche Forscher an, niemals das Niveau von denen erreichen, die von Kindesbeinen an zu spielen gelernt haben<sup>279</sup>. Meiner Meinung nach handelt es sich hierbei jedoch um eine Defensivstrategie, denn in der Regel ist es nur den Söhnen

<sup>273</sup> Nachzulesen bei SCHÜTTE 1955 139–145.

<sup>274</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 57.

<sup>275</sup> Vgl. SALZ 1998 90–91; auch diese Regelung wurde nicht immer eingehalten. Beispielhaft wird in einem Interview mit der Familie Shigeyama Chūzaburōs IV. der Werdegang seines Sohnes Yoshinobu geschildert, vgl. KUZEL 2007 198–199.

<sup>276</sup> Vgl. KENNY 1989 xvi.

<sup>277</sup> Vgl. KOMINZ 1988 199.

<sup>278</sup> Vgl. COLDIRON 2004 156–157.

<sup>279</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 1, SALZ 1998 90.

(und Töchtern) von Mitgliedern des Nōgaku Kyōkai oder mit diesen verbundenen Familien möglich, hinreichend früh mit der Ausbildung zu beginnen und vor und nach der Schule zu üben. Zweitgeborene werden in den Schulfamilien mit Nachsicht behandelt, Erstgeborene haben meist keine Wahl, zumal sie in jungen Jahren ohnehin noch nicht darüber befinden können, ob sie später einmal spielen wollen oder nicht<sup>280</sup>.

### Mittlere und Spätere Phase (Jugendliche und junge Erwachsene)

Bevor er mit 13 Jahren oder älter, je nach Eignung, seine erste Tsure-Rolle übernimmt, spielt ein angehender Shitekata Kokata-Rollen (Kinder- oder sehr mächtige Rollen wie den japanischen Kaiser, siehe 6.1), ab 16 Jahren kann der Lehrer ihm gestatten, in einfachen Stücken Hauptspieler zu sein. Reguläre Vorstellungen begleitet er darüber hinaus gelegentlich als jüngerer Kōken<sup>281</sup>. Schuloberhäupter in jungen Jahren haben ihr Bühnendebüt bereits früher. Sie spielen ihre erste große Rolle mit zehn oder jünger, je nach Dringlichkeit<sup>282</sup>. Ab einem Alter von 15 Jahren bietet der Meister einem Schüler, der die Karriere eines professionellen Spielers anstrebt, an, in seinen oder den Haushalt eines anderen Meisters einzuziehen, wenn dieser nicht ohnehin sein Onkel, Vater oder Großvater ist und mit ihm im selben Haus lebt. Dieser Abschnitt der Ausbildung wird **Uchideshi-Phase** („Haus-schüler“- oder „Schüler im Haus des Lehrers“-Phase) genannt. Die Option, in den Haushalt des Meisters zu ziehen, steht auch manchen älteren Schülern offen, und zwar solchen, die sich später in ihrem Leben für eine professionelle Karriere auf der Bühne entscheiden. Sie müssen jedoch von Meister und Schule als Uchideshi akzeptiert werden. Für gewöhnlich handelt es sich bei dem Herrn des Hauses um das Schuloberhaupt. Zumindest kümmert dieses sich um jeden Einzelnen der Uchideshi, auch wenn sie nicht bei ihm, sondern bei anderen Meistern leben. Angehende professionelle Spieler in dieser Phase und junge Spieler können darüber hinaus dem Yōseikai<sup>283</sup> ihrer Region beitreten, der Nō-Programme für seine Mitglieder organisiert. Diese sind nicht öffentlich, sondern dienen dazu, sich mit Gleichaltrigen über Fortschritte und deren künstlerischen Hintergrund auszutauschen, sich zu üben und Kontakte zu anderen Spielern für die spätere Karriere zu knüpfen<sup>284</sup>. Mit Mitte 20 zertifiziert der Meister dem Schüler für gewöhnlich die Meisterschaft seiner Kunst und gewährt ihm die Erlaubnis, selbst zu lehren (Shihan), ohne jedoch von den Pflichten gegenüber seinem Lehrer entbunden zu werden oder von diesem zu lernen, nun jedoch nicht mehr auf der Grundlage des regulären Trainings, sondern in der Form zwischenmenschlichen Austausches<sup>285</sup>. Kanze Hideo kritisierte 1970 an diesem Vorgehen vor allem, dass die Qualität der Lehre unter der Vergabep Praxis der Shihan an unbegabte Spieler leide. Grundsätzlich sei es seiner Meinung nach nicht schwierig, Nō technisch zu meistern. Ein gu-

<sup>280</sup> Vgl. BRANDON 1997 96, KUZEL 2007 199, SALZ 1998 90 sowie RATH 2004 2.

<sup>281</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 172.

<sup>282</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 57.

<sup>283</sup> Dabei handelt es sich um den Zusammenschluss aller Spieler und angehenden Spieler einer Region.

<sup>284</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 170–173.

<sup>285</sup> Vgl. *ibid.* 171, COLDIRON 2004 155.

ter Spieler zeichne sich jedoch nicht allein durch die Kenntnis aller Techniken, sondern ein grundlegendes Verständnis seiner Kunst aus (siehe 2.4.2 bis 2.4.4)<sup>286</sup>.

### Theoretische Schriften und der Unterricht

Theoretisch endet die Ausbildung eines Nō-Spielers, wenn er die neun Methoden der Darstellung (ausgeführt von Zeami in „Kyūi“)<sup>287</sup> gemeistert hat, zertifiziert durch seinen Meister<sup>288</sup>. Grundlage für das im Unterricht vermittelte Wissen bilden dabei (in der Theorie) die Schriften Zeamis oder vielmehr Inhalte, von denen der Lehrer glaubt, dass sie in dessen Lehren enthalten seien. Schließlich liegt die Tradition in ihm und seinem Vater begründet und wurde unverändert an seine Nachfahren überliefert. Zahlreiche Nō-Spieler und Schüler haben Zeamis Schriften nicht gelesen oder wären aufgrund sprachlicher Probleme nicht in der Lage sie zu verstehen<sup>289</sup>. Außerdem gelten sie noch immer als Geheimschriften. Zwar sind sie, ebenso wie die Texte sämtlicher Nō- und Kyōgen-Stücke, mittlerweile allen Interessierten in verschiedenen Original- und übersetzten Fassungen zugänglich, aber es handelt sich für die Künstler um Geheimwissen, das nur den Fortgeschrittenen und Meistern der Kunst zugänglich sein sollte<sup>290</sup>. Sich vor der Zeit mit Aspekten auseinander zu setzen, für die diese den Schüler oder Spieler noch nicht reif genug halten, ist in keinem der traditionellen Handwerke und Künste gerne gesehen. Geduld und Vertrauen auf die Einschätzung des Lehrers sind zwei Tugenden, die jeder Schüler besitzen oder sich aneignen muss. Darüber hinaus baut die praktische Ausbildung nicht auf der Lektüre von Texten, sondern auf der Nachahmung dessen auf, was der Lehrer oder ein fortgeschrittener Mitschüler vorspielen, -singen oder -machen (Mi Narai)<sup>291</sup>. Dabei besteht das Ziel, wie bereits andernorts angedeutet, in der Internalisierung der Bewegungen und des Gesangs<sup>292</sup>. Der Spieler soll sie ausführen können, ohne darüber nachzudenken<sup>293</sup>. Dazu ist ein tieferes Verständnis nicht notwendig. Später kann der Spieler jedoch durch Eigenleistung herausfinden, wie sich Gesang und Kata ineinander fügen, um eine Figur mit Leben zu füllen. Dies wird dann sogar gefördert<sup>294</sup>. Mir fällt es daher schwer festzustellen, inwiefern die Kenntnis der Schriften Zeamis den Unterricht beeinflusst. Einerseits haben sie sich jahrhundertlang nicht direkt auf ihn ausgewirkt, andererseits haben bedeutende Spieler und Forscher auf ihrer Grundlage in den 1950er

<sup>286</sup> Vgl. KANZE 1971 187.

<sup>287</sup> BENL 1953 126–143 (mit Besprechung), RIMER/YAMAZAKI 1984 120–125 (ohne Besprechung oder sonstigen Kommentar; empfohlen ist die Lektüre von „Shūgyoku Tokka“, 126–147 zur Ergänzung), ORTOLANI 2001.

<sup>288</sup> Vgl. RIMER 1998 42–43, SCHNEIDER 1983 101.

<sup>289</sup> Vgl. RIMER 1998 38.

<sup>290</sup> Hierzu a. KANZE 1971 187l. Wie gut verfügbar diese Schriften mittlerweile sind, verrät ein Browsing durch das Angebot bei Online-Buchhändlern und mitunter sogar in der örtlichen Bibliothek oder Staatsbibliothek, sofern diese nicht ohnehin mit einer Universitätsbibliothek assoziiert ist, wie in München der Fall.

<sup>291</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 169, BRANDON 1989 37 (m. Abbildungen). Diese Praxis wird im Gesangsunterricht gelegentlich durch den Gebrauch von Tonbändern ergänzt, vgl. JOHNSON 1982 117.

<sup>292</sup> Vgl. SCHNEIDER 1983 101.

<sup>293</sup> Vgl. BRANDON 1998 7–9, MORI 2001 365–366, PLATH 1998 344–345, RIMER 1998 39.

<sup>294</sup> Vgl. KENNY 1989 xviii–xiv [xix], KUZEL 2007 206.

und 1960er Jahren die Wurzeln des Nō gesucht und ihre Eindrücke sicher an ihre Schüler weitergegeben. Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass nur wenige Lehrer sie gelesen haben dürften und Spieler wie Kanze Tetsunojō VIII. offen zu geben, dass es sich ihrer Meinung nach um die Texte eines Mannes handele, der seit knapp 600 Jahren tot und dessen Ansichten daher historisch seien und auch in diesem Zusammenhang gesehen werden müssen, darf der Einfluss getrost als gering betrachtet werden<sup>295</sup>. Dadurch bleibt jedoch nicht ausgeschlossen, dass manche Spieler auf sie zurückgreifen, sei es zur Inspiration für den Unterricht oder um sich fortzubilden. Schließlich sind sie mittlerweile allgemein und in zahlreichen Sprachen auch kommentiert verfügbar. Bereits der Besuch nur eines Seminars zeigt jedoch, dass den Schriften Zeami in der Wahrnehmung westlicher Forscher größere Bedeutung beigemessen wird als von den Spielern<sup>296</sup>.

### Kuchiutsushi und Tachigeiko

Die Meister mit Shihan in der Shigeyama Sengorō-Familie der Ōkura-Schule beginnen mit dem Training der Stimme, in der Regel in jungen Jahren<sup>297</sup>. Der Schüler wiederholt die Dialoge, die der Lehrer ihm vorsagt, möglichst wort- und betonungsgetreu und mit derselben Mimik. Dies geschieht mehrmals, bis er sich den Text gemerkt und seinen Lehrer zufriedenstellend nachgeahmt hat. Für diese „**Kuchiutsushi**“ genannte Phase des Trainings (wrtl. „Nachahmen des Mundes“) sind insbesondere Ernsthaftigkeit und Respekt gegenüber dem Lehrer und der Sprache gefragt, nicht Natürlichkeit, eigene Ausdrucksfähigkeit oder Interpretation des Stückes<sup>298</sup>. Im Nō dienen diese Nachsprech- und -singübungen vor allem der Herausbildung einer für die Bühne geeigneten Stimme. Während des Unterrichts sitzen sich Lehrer und Schüler gegenüber, einzeln oder in der Gruppe, im Nō mit einem kniehohen Schreibtisch zwischen sich<sup>299</sup>. Der Nō-Meister kann mit einem in Leder eingeschlagenen Fächer den Rhythmus der Trommeln nachahmen, um dem Schüler zu helfen, nicht zu langsam oder zu schnell zu werden. Mitunter dauert diese Übung mehrere Stunden und wird in Gegenwart anderer Schüler abgehalten, sofern vorhanden. Johnson schreibt nur, der Unterricht generell währe „from morning till night“<sup>300</sup>. Binnen kürzester Zeit werden von manchen Lehrern

<sup>295</sup> RATH 2003 203–205 wiederum merkt den großen Einfluss an, den Zeami Schriften in den 1950er und 1960er Jahren auf die Forschung hatten. Spieler wie Kanze Hisao engagierten sich in Gruppen wie der „Zeami Denshō Kenkyūkai“ oder der „Renaissance-Gruppe“, um zu der „Essenz“ des Nō zurückzukehren, vgl. 6.6 194–195, 9.3.4 316–317, 324–326, 10.2.6 417–418.

<sup>296</sup> RIMER 1998 bspw. beschreibt die Lehre, als stamme sie direkt von Zeami. Zwar ist er als Übersetzer der neuesten und bislang besten englischsprachigen Veröffentlichung der Schriften Zeami (RIMER/YAMAZAKI 1984) ein Fachmann, seine Überzeugung wirkt jedoch blauäugig, vgl. DECOKER 1998 69 und insbes. RATH 2004 25. Denn er ignoriert, dass die Lehrmethode, von der er schreibt, besonders fehleranfällig sein muss. Tatsächlich behauptet er zu Beginn seines Beitrags sogar, seit Zeami habe sich die Lehre nicht geändert. Das aber ist nicht nachgewiesen – und der Beweis wäre schwer zu erbringen. SCHNEIDER 1983 102 agiert vorsichtiger, indem er lediglich erklärt, Nachahmung sei das Hauptelement der Lehre seit der Zeit Zeami.

<sup>297</sup> Vgl. KENNY 1989 xviii.

<sup>298</sup> Vgl. bis hierher insges. SALZ 1998 92.

<sup>299</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 57.

<sup>300</sup> JOHNSON 1982 115–116.

so Stücke aus dem gesamten Repertoire durchgepaukt und immer wieder rezitiert, bis der Schüler sie verinnerlicht hat<sup>301</sup>. Ab einem von Lehrer zu Lehrer verschiedenen Zeitpunkt legt dieser seinem Schüler nahe, sich auch in der Schrift zu bilden und Vorstellungen zu besuchen – sofern er dies nicht ohnehin bereits tut<sup>302</sup>.

Meistens ist es nicht notwendig, alle Stücke des Repertoires zu kennen, bevor die nächste Phase des Trainings beginnt: das **Tachigeiko** (wrtl. „Übung im Stehen“)<sup>303</sup>. Anders als im Kyōgen beginnt im Nō die Ausbildung häufig mit den Kata, bevor die Stimme geschult wird<sup>304</sup>. Beide Künste legen bei den Tachigeiko-Sitzungen großes Gewicht auf den Grundstand (Kamae), aus dem heraus jede Bewegung erfolgt und in dem jede Bewegung endet (siehe Kapitel 6.1.2 zu den Kata und Kihon no Kata). Deshalb ist es entscheidend, Kamae (auch „Grundhaltung“) zu beherrschen und nicht an Körperspannung zu verlieren, wenn er eingenommen wird<sup>305</sup>. Kamae steht am Beginn jedes Bewegungstrainings in jeder der Schulen, ähnlich dem Grundstand in Kampfsportarten, aus dem heraus Kata durchgeführt werden und in den sie mühelos wieder übergehen. Hiervon werden im Kyōgen Hakobu/Hakobi (Gehen) und im Nō Suriashi (Gleiten) in ihrer Grundform abgeleitet. Von Rolle zu Rolle unterscheidet sich deren Ausführung jedoch, so dass eine je nach Schule andere Reihenfolge möglich ist<sup>306</sup>. Ebenfalls in der Tachigeiko-Phase werden die Gesänge einstudiert, beginnend mit Kouta, kurzen Liedern, die erste Tänze (Komai) von gleicher Länge begleiten<sup>307</sup>. Für ein Kind nehmen nach ungefähr einem Jahr dieses Trainings Häufigkeit und Dauer der Übungen zu, bis es mit seinem **Hatsubutai** (Bühnendebüt) sein **Hatsuen**<sup>308</sup> mit seiner **Hatsuyaku**<sup>309</sup> aufführt. Im Falle der Shigeyama Sengorō-Familie handelt es sich um das Hiraki<sup>310</sup> „Iroha“ [44]<sup>311</sup>, im Rest der Ōkura-Schule um „Utsubōzaru“ [120]<sup>312</sup>. Beide Stücke

<sup>301</sup> Gemeint ist jedes Stück aus dem Repertoire einer Schule, auch die nicht mehr gespielten. ZOBEL 1987 130 hebt hervor, dass seinerzeit von 240 bekannten noch 133 Stücke regelmäßig gespielt wurden, s. 9.1.

<sup>302</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 170. Ergänzend hierzu merkt JOHNSON 1982 116 an, dass in den Gesangsbüchern keine Hinweise auf die Notation o. ä. enthalten sind. Schüler können daher nicht ausschließlich aus diesen lernen, sondern müssen in der Tat Vorstellungen besuchen oder hin und wieder mit ihrem Meister üben. Das Nachsingen wird also nur ergänzt, nicht ersetzt.

<sup>303</sup> Vgl. KENNY 1989 xviii.

<sup>304</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 169.

<sup>305</sup> Vgl. SAKABA-BERBERICH 1984 207–209.

<sup>306</sup> Hierzu die DVD „That’s Kyōgen“, Tōkyō 2001 (<http://on1.zkm.de/zkm/projekte/kyogen>, Betreuung der Webseite eingestellt).

<sup>307</sup> Vgl. SALZ 1998 93.

<sup>308</sup> Hatsuen bezeichnet im Deutschen letztlich „Debüt“, meint aber eine erste aktive Teilnahme am Bühnengeschehen als Schauspieler und nicht nur Anwesender.

<sup>309</sup> Hatsuyaku bezeichnet die Premiere mit einer bestimmten Rolle, bspw. Tarōkaja in „Kane no Ne“ [49] oder „Busu“ [16].

<sup>310</sup> Etappenstück, a. „Sotsugyō“, s. 11.2.3 507–510.

<sup>311</sup> Hier findet sich ein kurzes Video zu einer Kinderaufführung von diesem Stück: [hqg5zzCcV38](https://www.youtube.com/watch?v=hqg5zzCcV38).

<sup>312</sup> Vgl. SALZ 1998 93, 96–97; angedeutet bei GEILHORN 2011 184 (Izumi-Familie). Bei Salz findet sich eine Zusammenfassung zu „Iroha“ [44]. Es sei für Schüler einfacher zu lernen, weil sie mit einem anderen Spieler, ihrem Lehrer, auf der Bühne stünden und diesem alles nachsprechen sollen, es jedoch immer neu verdrehen. „Utsubōzaru“ [120] fordert sie stärker, denn sie sind es, die den anderen Spielern die Impulse geben.

beschäftigen sich mit der Bloßstellung des Lehrers durch den Schüler in ihrer je zugewiesenen Rolle, als Schüler und Lehrer oder als Affe und Daimyō. Sie ärgern ihren Lehrer, bis sie diesen überwinden, weswegen die Stücke auch sinnbildlich den Werdegang eines Kyōgen-Spielers darstellen: um zu sich selbst als Künstler zu finden, muss der Lehrer überwunden werden. Die erste Rolle eine [Nō-]Shitekata ist meist im Alter von drei bis vier Jahren die eines Kokata, zum Beispiel des Kindes in „Sumidagawa“ [102]<sup>313</sup>.

### Fächerübergreifende Kenntnisse in der regulären Ausbildung

Die Ausbildung von Shitekata, Wakikata, Kyōgenkata und Hayashikata unterscheidet sich zwar späterhin hinsichtlich ihres jeweiligen Faches, jedoch lernen sie meist auch die Grundkenntnisse und -fähigkeiten kennen, deren es bedarf, um mit ihrer jeweiligen Kunst zusammen gespielte Fächer verstehen und in einem gewissen laienhaften Rahmen ausfüllen zu können:

- a) **Shitekata** kennen das gesamte Stück aus der Perspektive aller Fächer ausgenommen der des Kyōgenkata – denn diese gehören zu einer anderen Kunst.
- b) **Wakikata** kennen das gesamte Stück aus der Perspektive aller Fächer, erlernen jedoch keine komplexen Tänze und können daher nicht den Shite oder einen Kōken ersetzen – jedoch theoretisch im Chor singen.
- c) **Kyōgenkata** kennen nicht nur ihre, sondern auch die Stücke der Nō-Shite-Schulen, mit denen sie auftreten und beherrschen in der Regel alle an einem Stück beteiligten Partikularkünste. Sie könnten und dürften jedoch keine Rolle in einem Nō übernehmen.
- d) **Hayashikata** kennen das gesamte Stück, nicht nur im Nō, sondern auch im Kyōgen, in dem Musiker spielen müssen. Sie lernen jedoch nicht zu tanzen, so dass sie diesen Aspekt nur theoretisch erfassen können. Das Spielen der Instrumente beginnt für Schüler, die keine Hayashikata werden wollen, ab dem 10. Lebensjahr in der Regel mit der Taiko, weil für diese keine Textkenntnis nötig ist, sie aber ein Gefühl für den jedem Stück zugrunde liegenden Rhythmus vermittelt. Spätestens zu Beginn der Uchideshi-Phase werden sie jedes der vier Instrumente zu spielen gelernt haben<sup>314</sup>.

Besonders zwischen Spielern von Nō und Kyōgen findet nur selten ein Austausch über ihre jeweiligen Wissensgebiete statt<sup>315</sup>. Spieler mit meisterlicher Kenntnis beider Künste wie Nomura Shirō (\*1936) und Honma Fusataka (\*1934) bilden hier die Ausnahme. Keene betont, dass außerdem Shitekata und Wakikata niemals das jeweils andere Fach ausreichend gut erlernen würden, um einen ausgefallenen Kollegen zu ersetzen<sup>316</sup>.

### Keikoba

Traditioneller Unterricht findet in der „Keikoba“ genannten Übungshalle statt. Mitunter und sofern sinnvoll spielen die Schüler auch auf einer Übungsbühne. Auf dieser finden zu manchen Gelegenheiten Vorstellungen nur vor den Mit-

<sup>313</sup> Vgl. GEILHORN 2011 51.

<sup>314</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 172.

<sup>315</sup> Vgl. KENNY 1968 11.

<sup>316</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 57.

schülern und nur unter deren Beteiligung statt; insgesamt spielen die Schüler und später die Spieler mehr für ihre Mitschüler oder Mitglieder ihrer Schule als für zahlendes Publikum<sup>317</sup>. Der Lehrer vermittelt im Unterricht Kata und Texte der jeweiligen Schule, in der Regel ohne Zuhilfenahme von Textbüchern. Bewegungen und Gesänge werden von den Schülern nachgeahmt, nicht besprochen oder nachgelesen. Serper widerspricht Salz und anderen, wenn er behauptet, dass es keine feste Lehrmethode gebe, nach der japanische Bühnenkünste unterrichtet werden:

„There is no set training method for Japanese traditional acting. From a very young age the traditional Japanese actor practises the songs, dances, and roles that will later qualify him as a mature performer; through performing he trains his voice and body.“<sup>318</sup>

Die Lehrmethode blieb jedoch ebenso Teil der Tradition wie der -inhalt und wird daher von einem Lehrer an seine Schüler weitergegeben. Mir ist kein Lehrplan bekannt, wie er an der Schule eingehalten werden muss – abgesehen von der Hierarchie der Zertifikate und den Gesangs- und Formenbüchern.

Oben angesprochene Intensiv- oder Crashkurse, Workshops und ähnliche Veranstaltungen finden nicht zwingend in einer Keikoba statt, zumal im Ausland häufig keine traditionell japanisch errichtete vorhanden ist. Einrichtungen wie das INI in Mailand bilden hier die Ausnahme - und dessen Keikoba wurde speziell für den Unterricht von Nō gebaut. Stattdessen weichen die Lehrer wie an der Universität von Honolulu auf kleinere Sporthallen oder andere geräumige Orte aus<sup>319</sup>.

### Mi Narai und Kuden

DeCoker untersucht in einer knappen Studie traditionelle japanische Künste hinsichtlich ihrer Gemeinsamkeiten in der Lehre und identifiziert insgesamt sieben Merkmale: Nachahmung<sup>320</sup>, Disziplin, Meister-Schüler-Beziehung, Geheimnisse der Kunst, deren hierarchische Ordnung einen geregelten, für alle Schüler gleichen Fortschritt sicherstellt, die Organisation in Schulen, denen jeweils ein Oberhaupt aus einer der Hauptlinien des jeweiligen Hauses vorsteht, das absolute Autorität hinsichtlich der Kunst beansprucht, Lehrer sprechen nicht direkt über ihre Kunst, sondern der Schüler eignet sich das Wissen selbst an<sup>321</sup>, indem er sie nachahmt, über ihre Worte oder Handlungen reflektiert und die Betrachtung der Kunst als

<sup>317</sup> Vgl. HAVENS 1982 13.

<sup>318</sup> SERPER 2001 385.

<sup>319</sup> PELLECHIA 2011 33 äußert sich bedauerlicherweise nur zu den Veranstaltungen, nicht zu den Orten, an denen sie stattfinden.

<sup>320</sup> DECOKER 1998 beschränkt dies nicht nur auf die Nachahmung während des Unterrichts, sondern auch auf die Setzung enger Grenzen bei der Ausübung der Kunst: (1) Von den vorgegebenen Mustern darf nicht abgewichen werden, (2) Innovation muss sich innerhalb des von der Schule gesetzten Rahmens bewegen oder wird bestraft.

<sup>321</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 57–58, JOHNSON 1982 116, ZARRILLI, Philip B.: „Doing the Exercise“. The In-Body Transmission of Performance Knowledge in a Traditional Martial Art, in: ATJ 1.2 (1984), 191–206 195, 205. SALZ 2004 356 merkt an, dass insges. weniger Wert darauf gelegt werde, was ein Lehrer sage. Seine Handlungen seien es, auf die es ankomme – und die der Schüler nachahmen müsse, um die Kunst zu meistern.

eine spirituelle Queste zu einer Erfahrung des Selbst und der Natur<sup>322</sup>. Salz, selbst Kyōgenkata, formuliert allgemeiner:

„The essential difference between traditional and modern methods of actor training can be said to be the difference between rote, formal absorption of an existing repertoire, and the varied and flexible approach intended to prepare performers for potential future productions. Central to Asian and other classical theatre techniques is *modeling of codified forms* ... Central to Western actor training is *improvisation*, used at all phases of training: warm-up, vocal and physical exercise, scene-study, and often in performance. A comparison between the two ways of training offers insight into the fundamental differences of approach in classical and experimental performance.“<sup>323</sup>

Nō und Kyōgen sind zwar in jedem Fach körperlich sehr fordernd, im Unterricht werden jedoch keine Aufwärmübungen durchgeführt. Auf technischer Ebene besteht der Unterricht lediglich aus der Rezitation der Texte und Gesänge, der Nachahmung oder dem Einstudieren der dazu gehörigen Bewegungen<sup>324</sup> und der Kombination von Bewegung und Stimme bei der Wiederholung von Stücken oder Teilen von Stücken des Repertoires<sup>325</sup>. Diese Form mündlicher Überlieferung wird Kuden genannt. Sie hat auch nach der Einführung von Geheimschriften für das Sarugaku nicht an Bedeutung verloren, sondern blieb sein Grundpfeiler – allerdings gestützt durch die Schriften Zeami und späterer Theoretiker<sup>326</sup>. Das Ziel der Schüler besteht darin, den Lehrer in allem, was er ihnen vorspielt oder -singt, so genau wie möglich nachzuahmen und durch Repetition körperlich zu internalisieren<sup>327</sup>. Den Gesang begreifen die Spieler ebenfalls körperlich<sup>328</sup>. Wie in Kapitel 7 beschrieben, wissen manche Schüler nicht, was die Silben bedeuten, die sie singen. Für Variationen ist im Unterricht kein Platz. Kanze Hideo machte in seinem Interview mit CTJ dennoch deutlich, wie rebellisch innerfamiliäre Schüler sich verhalten können: „I act according to the dictated patterns and try to watch myself objectively from the outside. Then, on the basis of my observations, I try to destroy the patterns.“<sup>329</sup>

<sup>322</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 168–169, DeCOKER 1998 69–78.

<sup>323</sup> SALZ 2004 353.

<sup>324</sup> Diese Kombination ist wichtig. ZARRILLI 1984 197 weist in dem Zusammenhang mit einer indischen Kampfkunst darauf hin, dass Worte zu einer intuitiven Durchführung der dazugehörigen Bewegung führen sollen. Für darstellende Künste wie Nō und Kyōgen müssen Rhythmus und körperliche Aktion miteinander verbunden sein, und zwar immer in bestimmten, durch das jeweilige Stück vorgegebenen Mustern. Shōdan und größere Bausteine wie Nanori, Issei usw. bieten dabei Erinnerungssequenzen, die je nach Stück in spezifischer Weise miteinander kombiniert werden, so dass die Erinnerungsleistung der Spieler auf diese Ebenen heruntergebrochen werden kann.

<sup>325</sup> Vgl. KEENE 1990 (1966) 57–58, SALZ 1998 92.

<sup>326</sup> Vgl. RATH 2004 25, für die Entwicklung hin zu der Standardisierung im 16. Jahrhundert 84ff., zu der Verbreitung insbes. 159–160. Ibid. 113 bezeichnet Konparu Yasuteru (+1621) als letzten großen Theoretiker des Nō. Mehr zu den ästhetischen Schriften in 6.1.2 sowie 6.6 (beide allgem.), zu der Bedeutung dieser und anderer Schriften wie der Libretti mehr in 9.1. Für genauere Informationen zu der Rolle der Schriftlichkeit im Sarugaku (nur wenig im Kyōgen) s. ibid. allgem., ausführlicher ab ibid. 33.

<sup>327</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 12, allgem. ZARRILLI 1984, DERS. 1990 und SALZ 2004 355–358.

<sup>328</sup> Vgl. JOHNSON 1982 116.

<sup>329</sup> KANZE 1971 188r.



Manche Lehrer spielen ganze Stücke, manche nur Teile davon, diese jedoch immer und immer wieder. Für gewöhnlich besteht die Anweisung aus einem Vorsingen des Lehrers, dem die Schüler nachfolgen. Diese Passagen können sehr lang sein und umfassen in der Tat je nach Rang des Lehrers mehr oder weniger Stücke des Kanons der jeweiligen Schule, obwohl es unwahrscheinlich ist, dass der Schüler jemals sämtliche von ihnen aufführen wird<sup>330</sup>. Kanze Hideo berichtet davon, dass sein Lehrer, sein Großvater Tetsunojō VI., ihn während des Krieges ein Stück pro Tag habe nachsingen lassen, nur um dann, nachdem sie jedes Stück im Repertoire einmal gesungen hatten, nochmals von vorne zu beginnen, immer ein Stück pro Tag<sup>331</sup>. Das erinnert an den Latein- oder Griechischunterricht in der Schule und die täglich erfolgende mündliche Abfrage der gelernten Vokabeln – auch wenn das Pensum ungleich geringer ist. Nomura Mansaku II. deutete in einem Gespräch mit Brandon im Jahre 1997 an, dass Schüler traditioneller Künste heutzutage auch regulär aus Büchern lernen könnten<sup>332</sup>. Das deckt sich mit dem, was Kanze Hideo bereits 1970 CTJ gegenüber erklärte. Er war jedoch der Meinung, dass es kein Geheimwissen mehr gebe, weil jeder Interessierte sich Literatur zu jedem Thema kaufen und durchlesen könne<sup>333</sup>.

Ob einige Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen zu dem im Training vermittelten Repertoire gehören, ist der Fachliteratur nicht eindeutig zu entnehmen. Bei solchen wie denen von Toki Zenmaro, die zu dem Repertoire einer bestimmten Schule zählen, vermute ich dies jedoch – zumindest im Falle angehender professioneller Kita-Shitekata. Aussagen wie die Kanze Hideos, der davon erzählt, sein Lehrer hätte ihm soundso viele Stücke vermittelt, deren Anzahl deutlich über das Repertoire der eigenen Schule hinausreicht, mag ebenfalls nicht-kanonische Stücke gelernt haben.

### **Ergänzende Handwerke und Spieler mit mehreren Fächern**

Manche Spieler lernen neben ihrem Fach noch andere mit Nō und Kyōgen zusammenhängende Handwerke, Maskenschnitzerei oder das professionelle Spielen eines Instruments (umgekehrt kann ein Hayashikata später auch bei einem Shitekata oder einem Wakikata lernen zu singen und zu tanzen). Nomura Manzō VI. (1898–1978) war nicht nur Hauptspieler, sondern auch Maskenschnitzer. Shimomura Kiyotoki (1865–1922) hatte ihn eingewiesen. Dieses Handwerk lehrte er seinen Enkel Nomura Mannojo V.<sup>334</sup> Nomura Shirō hingegen hat den Kanze-Shite- und den Shigeyama-Kyōgen-Stil gelernt und unterrichtet auch beide Fächer, vor allem in Workshops im Ausland. Zwar sind diese beiden und Spieler wie Honma Fusataka, die nicht nur ein Fach beherrschen, selten, aber sie beweisen, dass es möglich ist, sein Leben mehr als nur einem „Weg“ zu widmen. Bereits an

<sup>330</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1978 20, JOHNSON 1982 116.

<sup>331</sup> Vgl. KANZE 1971 186f.

<sup>332</sup> Vgl. NOMURA 1997 176–177. JOHNSON 1982 117 erwähnt sogar, dass Nō-Meister ihre Schüler ab einem gewissen Punkt dazu anhalten, die Gesangsbücher zu benutzen.

<sup>333</sup> Vgl. KANZE 1971 187f.

<sup>334</sup> Vgl. FUKUSHIMA 2005 250. Ibid. 253 ist jedoch nachzulesen, dass Nomura Mannojo V. in den 1980er Jahren häufiger nach Europa reiste und sich mit Maskenmachern wie Eugenio Barbas, Jacques Lecoq und Donato Sartori (vgl. a. SARTORI 2011) auseinander setzte, um sein Verständnis von der Funktion der Maske auf der Bühne zu vervollkommen.

anderer Stelle habe ich außerdem darauf hingewiesen, dass Shitekata mit allen an einer Vorstellung beteiligten Fächern außer dem der Kyōgenkata vertraut sind und Wakikata und Hayashikata ebenfalls über ihr Fach hinausreichende Kenntnisse besitzen. Reihenfolge und Intensität dieser zusätzlichen Ausbildung unterscheiden sich von Schule zu Schule.

### **Hierarchie innerhalb der Gruppe**

Früher begann die innerschulische Hierarchie mit dem Schuloberhaupt, gefolgt von seinen Schülern (Natori), ihnen nachgeordnet fanden sich die Schüler der Schüler. Schüler der unteren Ränge konnten in diesem Beziehungssystem nicht darauf hoffen, gemeinsam mit professionellen Spielern oder Schülern höherer Ränge aufzutreten, zumal sie häufig aus dem falschen gesellschaftlichen Milieu stammten und sich mit der Übung in Sarugaku oder Nō Zugang in die bessere Gesellschaft zu verschaffen suchten<sup>335</sup>. Heutzutage richtet sich die Hierarchie innerhalb der Gruppe nach dem innerschulischen Rang, ausgedrückt in der Nähe zu dem Schuloberhaupt, Bühnenerfahrung und Lebensalter. Die beiden letzten Faktoren sind dabei nicht aktiv beeinflussbar.

Schüler üben im Unterricht nicht nur ihre Kunst, ihnen werden Fähigkeiten in Bereichen der Hauswirtschaft, mit ihr im Zusammenhang stehende Handwerke und Technologie vermittelt, in manchen Fächern mehr als in anderen<sup>336</sup>. Jüngere beginnen in der Regel mit den Handlangertätigkeiten für die älteren Spieler, dem Reinigen der Keikoba, der Masken und Kostüme. Ob und wie ein Schüler oder Spieler diese berühren und reinigen darf, ist von der Hierarchie innerhalb der Schule abhängig. Anfänger werden nicht mit der Handhabung der Schätze betraut. Diese Ehre ist ein Privileg der Fortgeschrittenen und derjenigen, die die Ausbildung bereits abgeschlossen haben, ihrem Lehrer jedoch weiter mit Handreichungen zu Diensten sind. Handlangertätigkeiten werden in diesem Zusammenhang von keinem als Herabsetzung der eigenen Person wahrgenommen und auf jeder Hierarchiestufe verrichtet<sup>337</sup>. Ältere Köken beispielsweise sind wichtige Bestandteile jeder Nō-Vorstellung und nicht selten übernimmt ein Lehrer diese Funktion für einen Schüler<sup>338</sup>, Spieler mit nicht abgeschlossener Ausbildung hingegen nur die eines jüngeren Köken und nur im Rahmen einer Vorstellung ihres Lehrers, nicht jedoch bei Mitschülern<sup>339</sup>. Zu den Nebentätigkeiten (Legitimate Peripheral Participation, kurz LPP) rechne ich zudem die Sozialisation mit den Mitschülern. Durch diese lernen sie einander, Ort und Material ihrer Kunst besser kennen und einzuschätzen. Wer nicht bereit ist, sich in die Gruppe zu integrieren –

---

<sup>335</sup> Vgl. KEENE 1996 (1993) 232.

<sup>336</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 171, COLDIRON 2004 154–157, GEILHORN 2011 52–53, PELLECHIA 2011 34. Coldiron stellt in ihrem Text immer wieder heraus, dass Spieler nicht nur ihr Fach lernen, sondern Wissen in verschiedenen anderen Bereichen erwerben (und erworben haben, vgl. 6.1.6, 8.1.6). Dass Spieler auch heute noch mitunter Masken anfertigen können, zeigt die Hartnäckigkeit dieser Tradition. Leider äußern Coldiron und Pellechia sich nicht zu der Frage, ob es Schülern von außerhalb der Familien möglich ist, in diesen Nebenhandwerken unterrichtet zu werden. Theoretisch dürfte es möglich sein, sofern der Schüler genügend Freizeit hat.

<sup>337</sup> Vgl. PELLECHIA 2011 40–42.

<sup>338</sup> S. 6.1.6 153–154.

<sup>339</sup> Vgl. GEILHORN 2011 52–53.

in der Regel findet keine Einteilung zu diesen Diensten statt –, wird es schwierig haben zu lernen. Denn auch in diesen Nebengebieten eignen sich die Schüler ihr Wissen (und ihr Können) durch Beobachtung an<sup>340</sup> und eines der Partikularziele der Ausbildung ist die Schaffung eines Gruppenbewusstseins und einer Beziehung zwischen Schülern untereinander und dem Lehrer<sup>341</sup>. Kein Schüler beginnt ohne Gewähr seines Meisters mit dem Erlernen eines neuen Stücks<sup>342</sup>.

### Sonderbehandlung angehender professioneller Spieler

Für den Lehrer sind nicht alle Schüler gleich. Angehenden Professionellen widmet er sich länger und ausdauernder als den zahlenmäßig stärkeren nicht angehenden professionellen<sup>343</sup>. Bestimmtes Geheimwissen wird darüber hinaus nur an bestimmte Schüler, in der Regel den Nachfolger des Iemoto, weitergegeben<sup>344</sup>. Durch diese Praxis wird die Hierarchie aufrecht erhalten, an deren Spitze immer diejenigen stehen, deren Kunst über die anderen hinaus ragt. Das bedeutet unter anderem, dass bestimmte Etappenstücke den Iemoto und ihren Nachfolgern oder anderen hochrangigen Spielern vorbehalten sind. Dazu gehören „Okina“ („Okina“ im Nō für den Shite und „Sanbasō“ im Kyōgen) und „Tsurigitsune“ [116] in der Ōkura-Schule.

### Etappenstücke, Geheimwissen

Trainingsabschnitte werden je von einem **Etappenstück** („Sotsugyō“) abgeschlossen, in dem ein besonderes, für die Meisterung der Kunst notwendiges Geheimwissen (Narai, siehe 11.1.4, Seite 466–467) enthalten ist. Schüler dürfen diese Stücke nicht spielen, bevor sie von dem Iemoto ihrer Schule nicht die Erlaubnis dazu erhalten und je nach Rang verschiedene Bedingungen erfüllen. Etappenstücke werden je nach Schule verschieden aufsteigend nach Schwierigkeitsgraden geordnet und bilden die Grundlage der innerschulischen Hierarchie, indem sie ein Maß für die Spielerfahrung von Schülern liefern, ähnlich den Gürteln in Kampfsportarten – deren Abfolge sich nicht von Schule zu Schule, sondern von Kampfsportart zu Kampfsportart unterscheidet<sup>345</sup>.

Wie in 11.1.4 bereits beschrieben, wurden die schon aus der Zeit Zeami bekannten Geheimnisse in der Edo-Zeit als Ware begriffen und nahezu jede handwerkliche oder künstlerische Schule nutzt sie früher oder später, um sich gegenüber anderen auszuzeichnen und abzugrenzen und ihre jeweilige Spezialität zu vermarkten. Geheimnisse fungierten gewissermaßen als ein Merkmal handwerklicher und künstlerischer Professionen gegenüber von Laien, die Kenntnisse in ihren Techniken erworben hatten, stellten also eine über das Lizenzsystem hinausreichende wirtschaftliche Absicherung dar, über die die Zahl der zugelassenen Handwerker und Künstler von der jeweiligen Schule reguliert werden konnte<sup>346</sup>. Bei den Geheimnissen handelt es sich in der Regel um eine Technik,

<sup>340</sup> Vgl. KANZE 1971 187f.

<sup>341</sup> Vgl. PELLECHIA 2011 36–41, insbes. 40–43.

<sup>342</sup> Vgl. JOHNSON 1982 116.

<sup>343</sup> Vgl. KUZEL 2007 203.

<sup>344</sup> Vgl. BANU 1986 120, RATH 2004 175–176.

<sup>345</sup> Vgl. KOMPARU 1983 99, allgemeiner SALZ 2004 364.

<sup>346</sup> Vgl. KEENE 1996 (1993) 232.

ohne die ein spezieller Aspekt von Handwerk oder Kunst nicht ausgedrückt werden kann, im Falle von Nō und Kyōgen ein Stück oder eine Gruppe von Stücken nicht oder nicht in beabsichtigter Weise (!) wirken würde<sup>347</sup>. Es fordert den Spieler in dieser Hinsicht sehr, sei es mit einem Tanz, einer Gesangspartie, sei es auch nur mit einer zentralen Bewegung. Ohne diese spezielle Technik würde das Stück scheitern, weswegen sie notwendig ist, um professionell spielen zu können<sup>348</sup>. Auch aus diesem Grund bleibt die Erlaubnis, ein Etappenstück lernen und spielen zu dürfen, bis heute von dem Iemoto der Schule oder Zweigschule abhängig, in der der Schüler lernt<sup>349</sup>. Heute wird zumindest erzählt, dass sie den Spieler spirituell anleiten würden<sup>350</sup>.

Was als **Geheimwissen** eingestuft wird, ist von Schule zu Schule verschieden. In den Nō-Shite-Schulen gehören beispielsweise „Shakkyō“ [89], „Midare“ [97], „Okina“ und „Dōjōji“ [23] zu den Etappenstücken. Häufig befindet sich „Dōjōji“ [23] jedoch unter den Stücken, die ein Spieler am oder nach dem Ende seiner Ausbildung tanzen darf (siehe unten zu den Frauenrollen)<sup>351</sup>. Zu den Kyōgen-Hiraki schreibe ich später<sup>352</sup>. Das Gegenteil von Geheimwissen ist allgemeines Wissen (Hiramono, wrtl. „Offenes“).

Heute wird in allen Schulen eine Einteilung nach Schwierigkeit der Handlung in drei oder fünf Stufen vorgenommen:

- (a) in die drei Stufen: Anfängerwissen (Shoden), Fortgeschrittenwissen (Chūden) und gewichtiges Wissen (Okuden); oder
- (b) in die fünf Stufen: kleines Geheimnis (Konarai), mittleres Geheimnis (Chūnarai), großes Geheimnis (Ōnarai), gewichtiges, schwieriges Geheimnis (Omonarai) und besonderes, über alle anderen hinausragendes Geheimnis (Betsunarai)<sup>353</sup>

Theoretisch existiert noch eine weitere über allen diesen Stufen: Isshi-sōden („Überlieferung für den Erben“), das Geheimwissen, das nur an den Nachfolger des Iemoto weitergegeben werden darf<sup>354</sup>. Daher handelt es sich bei dem Schuloberhaupt zumindest in der Theorie um den besten Spieler seiner Schule<sup>355</sup>. Keene zufolge stehen drei Frauenrollen an der Spitze der Lernhierarchie – mir ist unklar, ob und auf welche Schule er sich bezieht. Nur herausragenden Spielern am Ende ihrer Karriere werde die Gelegenheit gegeben, diese Stücke zu spielen<sup>356</sup>.

Bis in das 17. Jahrhundert blieben Geheimnisse den Schulmitgliedern vorbehalten und zeichneten diese vor den Laienspielern professionell aus, heute kann jeder sie erlernen, der bereit ist, das Zertifikat zu bezahlen und demgegenüber sich

<sup>347</sup> Vgl. RATH 2004 182–183.

<sup>348</sup> Vgl. SALZ 1998 87, 89.

<sup>349</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 172, GEILHORN 2011 43, JOHNSON 1982 116, KEENE 1996 (1993) 230, RATH 2004 2–3.

<sup>350</sup> Vgl. KEENE 1996 (1993) 231.

<sup>351</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 172, RATH 2004 176 (keine Beispiele für Etappenstücke).

<sup>352</sup> Sie finden sich auf der nachfolgenden Seite oder bei SALZ 1998 93–97.

<sup>353</sup> Vgl. RATH 2004 176–177, allgemeiner BETHE/BRAZELL 1990 169. Geringfügig abw. BARTH 1972 138.

<sup>354</sup> Vgl. BARTH 1972 138.

<sup>355</sup> S. 6.1.3; hierzu a. BETHE/BRAZELL 1990 187.

<sup>356</sup> Vgl. insges. KEENE 1996 (1993) 230–231.

der Lehrer oder Iemoto nicht verweigert. Geheimnisse können, anders als die Kunst allgemein, nicht aus Büchern erlernt werden. Da die Lehre auf der Beobachtung aufbaut, ist es zwar möglich, manche allein durch Zusehen zu erwerben, aber um dies zu erreichen, muss bekannt sein, welches Element einer Aufführung das Geheimwissen enthält – und ein Zertifikat erhält der Dieb nicht. Selbst diese gestohlenen Geheimnisse dürfen jedoch theoretisch nicht an Uneingeweihte weitergegeben werden. Spieler müssen darüber hinaus einen Schwur leisten, in dem sie geloben, dies nicht zu tun<sup>357</sup>. Bethe/Brazell hingegen schreiben, dass Geheimwissen nicht per se erworben, sondern verstanden werden müsse, zuerst mit dem Körper, dann mit dem Verstand<sup>358</sup>. Das Zertifikat allein reicht also nicht aus, der Lehrer muss den Schüler für würdig befinden, die nächste Stufe zu erklimmen. Abhängig von der Stufe des Geheimnisses und der jeweiligen Schule fallen höhere oder niedrigere Gebühren für das Zertifikat an. Bei der Zulassung werden jedoch noch andere Bedingungen beachtet, zu denen neben der Eignung des Schülers, für die der Lehrer gegenüber der Schule verantwortlich zeichnet, Einschränkungen bezüglich der Zahl der Kenner gehören. Bestimmte Stücke dürfen nur von einer bestimmten Zahl lebender Künstler gespielt werden können (zum Beispiel „Okina“), um ihre Exklusivität und damit die Stabilität der innerschulischen Hierarchie zu gewährleisten. Sie werden dadurch umso begehrlicher und verkaufen sich besser<sup>359</sup>.

Welche Stücke (aus dem Repertoire) ein Schüler lernen und aufführen darf, bestimmt sein Lehrer auf der Grundlage von dessen Fortschritt und der innerschulischen Hierarchie<sup>360</sup>. Bei der Entscheidung spielen jedoch nicht nur Reife, Rang und Wissen des Schülers, sondern auch sein Geschlecht eine Rolle. Denn Frauen dürfen manche Rollen nicht darstellen, beispielsweise solche, in denen der Nō-Shite ohne Maske (Hitamen) auftritt. Manche andere Stücke fordern auch von männlichen Schülern (und Darstellern) die Erfüllung besonderer, manchmal ungewohnter Anforderungen. „Hanago“ [34] in der Shigeyama Chūzaburō-Familie beispielsweise spielt der Shite, der Iemoto, (in der Regel) nur, wenn er verheiratet ist. Ohne das nötige Geheimwissen dürfen manche Rollen wie „Okina“ ebenfalls nicht gespielt werden, weswegen diese nur hochrangigen, in der Kunst bereits fortgeschrittenen Spielern, in der Regel dem Schul-Iemoto oder seinem Nachfolger, vorbehalten sind<sup>361</sup>. Ausnahmen können jedoch von diesem genehmigt werden, sei es um den Spieler zu ehren oder aber die Nachfolge sicherzustellen, wie im Falle der Shigeyama Chūzaburō-Familie. Yoshinobu ist ledig, soll „Hanago“ [34] aber dennoch spielen, weil dieses Etappenstück notwendig ist, um das Geheimwissen des Iemoto zu erlangen. Sein Vater ist schon recht alt (\*1928) und kann nicht mehr darauf warten, dass Yoshinobu heiratet, weswegen er diese Ausnahme zulässt<sup>362</sup>. Dem Urteil eines Lehrers kann das Schuloberhaupt jederzeit widersprechen. Insbesondere hinsichtlich der Etappenstücke kommt Ersterem zwischen ihm und dem Schüler lediglich eine mediatorische Funktion zu.

<sup>357</sup> Vgl. *ibid.* 231–232.

<sup>358</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 187–188.

<sup>359</sup> Vgl. KEENE 1996 (1993) 230, RATH 2004 177.

<sup>360</sup> Vgl. GEILHORN 2011 145.

<sup>361</sup> Vgl. RATH 2004 176.

<sup>362</sup> Vgl. *insges.* KUZEL 2007 209.

Ursprünglich handelte es sich bei den Geheimnissen nicht um in hierarchischer Ordnung stehende Elemente der Darstellung, sondern um in die Geheimlehre eingebundene geheime Aspekte der jeweils truppen- oder schuleigenen Spielweise. Diese waren in der Regel nur professionellen Spielern bekannt, nicht jedoch ihren Laienschülern. Erst in der Edo-Zeit nahm eine Hierarchie Gestalt an, in der sich der Wille ausdrückte, Handwerk oder Kunst zu vermarkten<sup>363</sup>. Das bedeutete, je höher der Rang (oder der Grad, jap. Kurai), desto mehr muss der Schüler für das Erreichen des nächst höheren bezahlen. Die Reputation des Einzelnen innerhalb der Gemeinschaft der Schüler und professionellen Spieler wiederum hing von dessen Rang ab, gemessen an dem Grad der Schwierigkeit der Darstellung, den er bislang erreicht hatte, weshalb jeder Schüler bestrebt war, den höchsten ihm möglichen Grad zu absolvieren. Zumal beliebte Stücke wie „Dōjōji“ [23] oder „Izutsu“ [46], für die viele noch heute den Unterricht aufnehmen, nur mit höheren Rängen gespielt werden dürfen.

Etappenstücke werden zwar in jeder Schule hierarchisch gegliedert, manche fordern mehr, manche weniger Kenntnisse oder geistige oder körperliche Reife, bauen aber nicht zwingend aufeinander auf. Salz schreibt, an der Qualität ihrer Darstellung lasse sich die Vitalität der Schule messen – so bedeutsam seien sie für diese<sup>364</sup>. Für einen Schüler kommt hingegen seinem ersten ganz gespielten Stück die größte Bedeutung zu. Dieses variiert von Schule zu Schule und ist in den Kyōgen-Schulen darüber hinaus von dem Alter des Schülers abhängig. Denn sowohl „Utsubōzaru“ [120] als auch „Iroha“ [44] sind für Kinderdarsteller und ihre Lehrer gedacht, nicht für zwei oder mehr Erwachsene. Nomura Mannojo IV. führte seinen „Utsubōzaru“ [120] im Alter von drei Jahren auf, üblich für die Zeit, in der er lernte, Kanze Hideo erlebte sein Debüt als Kokata sogar im Alter von zwei Jahren<sup>365</sup>. Sanbasō in „Okina“ jedoch, eine Rolle für erfahrene Spieler, spielte Mansaku II. bereits im Alter von 15 Jahren. Das Ende der Ausbildung (in der Nachfolge des Schuloberhauptes, siehe 11.1.7) ist in seiner Schule durch das Stück „Tsurigitsune“ [116] markiert, das er mit 23 spielte<sup>366</sup>.

### Praktische Erfahrung und Unterricht

Nur professionelle Spieler erhalten für ihre Auftritte eine Bezahlung, je nach Erfahrung fällt der Betrag höher oder niedriger aus. Kominz nennt für die Teilnahme an einer der achtminütigen „Bōshibari“-Vorstellung [13] im Gion Corner 3000 bis 10000 Yen für einen Schüler nach mindestens acht Jahren Training, damals zwischen 22 und 74 US-Dollar. Zu der Bezahlung der älteren, professionellen Spieler äußert er sich nicht. Dennoch achten die Shigeyama Sengorō, die mit der Durchführung beauftragt sind, darauf, dass immer ein erfahrener Spieler dabei ist, der die Hauptrolle oder eine Rolle übernimmt, aus deren Position heraus er die Vorstellung kontrollieren kann<sup>367</sup>.

---

<sup>363</sup> Vgl. RATH 2004 177–178.

<sup>364</sup> SALZ 1998 88 führt eine Liste der Etappenstücke einiger Kyōgen-Schulen auf, ansonsten vgl. *ibid.* 87–89.

<sup>365</sup> Vgl. KANZE 1971 185r.

<sup>366</sup> Vgl. zu der Nomura-Familie bzw. Ōkura-Schule insges. FUKUSHIMA 2005 250–251.

<sup>367</sup> Vgl. KOMINZ 1988 201–202.

Da die Aufführungssituation sich insbesondere für fortgeschrittene Schüler kaum von der im Unterricht unterscheidet, betrachten viele Spieler sie als Übung vor Publikum – das sich danach noch kritisch äußern kann. Gekürzte und spezielle Vorstellungen wie Su'utai Kai und Shimai können nach Bethe/Brazell außerdem wie Proben wirken<sup>368</sup>. Für die Spieler ist diese Unterscheidung letztlich irrelevant. Denn geprobt wird vor einer Vorstellung in der Regel nicht, und wenn doch, dann nur einmal (im Mōshiwase, siehe 11.2.1). Die Zusammenkünfte vor der Vorstellung ähneln mehr Besprechungen, in denen der Shite den anderen Spielern erklärt, wie er das Stück erleben möchte<sup>369</sup>. Jüngere Spieler hingegen üben vor ihren ersten Auftritten für sich allein, nur gelegentlich mit ihrem Meister oder anderen älteren Spielern. Diese Vorbereitungen können sehr lange dauern. Wenn sie älter und erfahrener werden, übernehmen sie die Rolle der älteren Spieler und helfen anderen, jüngerer dabei, dieselben Stücke einzustudieren<sup>370</sup>.

Nō-Shite-Schulen veranstalten monatliche Nō-Programme (Teiki Nō), bei denen der Hauptspieler unter den Shitekata von Stück zu Stück gewechselt wird, so dass jeder einmal spielen muss. Die jeweils anderen übernehmen den Chor oder die Kōken. Darüber hinaus organisiert jeder ältere Spieler einmal im Jahr eine Privatvorstellung, für die höhere Gehälter gezahlt werden als für reguläre Veranstaltungen. Beide Formen sichern den Spielern die Beschäftigung. Zusätzlich richten jedoch auch noch andere Organisationen Nō aus, zu denen von Seiten der Schule möglichst gleichmäßig Shitekata zugeteilt werden, sofern nicht bestimmte verlangt wurden<sup>371</sup>.

Bereits in Kapitel 7 habe ich die Su'utai Kai, Banbayashi, Maibayashi und andere Gesangs- und Tanzveranstaltungen von Schülern beschrieben, die fest in den Unterricht integriert sind. Gegenüber den regulären Vorstellungen haben besonders Su'utai Kai den Vorteil, dass der Veranstalter, in der Regel der Lehrer, keine Kyōgenkata, Hayashikata oder Wakikata engagieren muss. Diese Rollen können auch von Shitekata derselben Schule übernommen werden, denn sie werden nicht getanzt, sondern nur gesungen oder die Instrumente gespielt<sup>372</sup>.

Für Interessierte, denen aufgrund ihres Wohnortes oder ihrer Sprache der Besuch eines von der Nōgaku Kyōkai anerkannten Lehrers nicht möglich ist, in der Regel Nicht-Japaner oder im Ausland lebende Japaner, lernen bei anderen Amateuren oder in der Gemeinschaft. Sie können sich nur auf die Schriften oder aber das Erlernte der Fortgeschrittenen beziehen. Eine von wenigen nicht in Japan ansässigen Schulen ist das INI in Mailand (siehe 11.2.2) – dessen Mutterschule sich in Kyōto befindet.

<sup>368</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 176–177, SALZ 2004 360.

<sup>369</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 177, KOMPARU 1983 165.

<sup>370</sup> Vgl. inges. BETHE/BRAZELL 1990 174–178.

<sup>371</sup> Vgl. *ibid.* 179–180.

<sup>372</sup> Vgl. JOHNSON 1982 117–120. Das INI Memorial Taikai („Große Zusammenkunft“) der internationalen Schüler Udaka Michishiges fand am 17. August 2014 im Kongō Nō Theater in Kyōto statt: <http://internationalnohinstitute.wordpress.com/2014/08/23/thoughts-on-the-keiun-kai-memorial-performance-2014/>). Pellechia schildert seine Teilnahme hier: <http://nohtheatre.wordpress.com/2014/08/24/one-thing-i-have-learned-from-the-keiun-kai-memorial-performance-2014/>.

#### 11.2.4 Schlussbemerkung zu dem Thema Lehrmethode

Die dem Nō/Kyōgen zugrunde liegende Lehrmethode von Selbsterkenntnis und der Nachahmung dessen, was der Lehrer dem Schüler oder einer Schülergruppe vorspielt, -singt oder -tanzt, und die Flüchtigkeit der Manifestation des Produkts führen dazu, dass Nō und Kyōgen sich beständig geändert haben und auch heute noch ändern. Schnittpunkt der Generationen ist jeweils der Mittlere, der Sohn, ausgebildet von seinem Vater, der sein Wissen an den Sohn weitergibt<sup>373</sup>. In ihm ruht die Tradition der Gegenwart, in seinem Vater die der Vergangenheit, in seinem Sohn die der Zukunft. Bei diesen drei handelt es sich um drei Menschen mit unterschiedlichen Befähigungen und Erfahrungen im Leben. Diese wirken sich auf das, was und wie sie es spielen aus. Bewegungen können kopiert, nachgeahmt, aber niemals perfekt reproduziert und auch nicht an eine nachfolgende Generation weitergegeben werden<sup>374</sup>. Kanze Hideo drückt dies anders aus, indem er erklärt, Theater könne nicht traditionell oder antik sein, weil es sich um Kunst handele, in diesem Fall also ein flüchtiges theatrales Ereignis, das sich nicht reproduzieren lasse. Theatralität ist niemals „alt“, und der Moment, in dem sie entsteht, war vorher noch nie da und wird später nie wiederkommen. Deshalb muss Theater sich zwangsläufig verändern, ohne dass die Spielenden jemals einen Einfluss darauf haben können<sup>375</sup>. Einzige Konstante ist das Gerüst, an dem sich jede der drei Generationen orientiert. Dessen Form aber wandelt sich im Laufe der Jahre ebenfalls, denn die Lehre bleibt nicht gleich, gewichtet anders, hebt hervor, vernachlässigt. Wie er lehrt, ist jedem Lehrer selbst überlassen. Gewiss, er orientiert sich daran, wie sein Lehrer ihn unterrichtet hat, aber er korrigiert und interpretiert, ob er es will oder nicht<sup>376</sup>. Ebenso wie er seine Bewegungen, seine Stimme nicht reproduzieren kann, kann er auch seinen Unterricht nicht reproduzieren, ganz gewiss nicht mit seinen Schülern, deren Lebensumstände ganz andere sind als die, die der jetzige Lehrer seinerzeit erlebt hat. Schulzeiten und Anforderungen des privaten und öffentlichen Lebens wandeln sich und wirken sich unweigerlich auf den Unterricht aus, auf seine Form und seine Gestaltung<sup>377</sup>. Selbst die angebliche Rückbesinnung auf einen Ursprung der Künste, wie Kanze Hisao oder Kanze Motoakira sie gelebt haben, führt zu Veränderungen, je weiter der gewählte historische Bezugspunkt entfernt liegt, desto mehr<sup>378</sup>. Dennoch ist die Methode des Nachahmens eines der größten Hindernisse für Neuerungen in Nō und Kyōgen, weil sie Grenzen für die Schauspieler aufzeigt, an denen kreative Geister sich brechen müssen. Sie bestimmt für den Schüler, was seine jeweilige Kunst ausmacht, in welchem Rahmen er nach

---

<sup>373</sup> Vgl. BRANDON 1997 96–97, und zwar mündlich, vgl. ORTOLANI 1995 109. Bei dem Lehrer handelt es sich nicht zwingend um den Vater, bei dem Schüler nicht zwingend um den Sohn, aber der Einfachheit halber bleibe ich bei dieser Formulierung.

<sup>374</sup> Hierzu a. BETHE/BRAZELL 1990 167, KOMINZ 1988 199, RATH 2004 250.

<sup>375</sup> Vgl. KANZE 1971 190r.

<sup>376</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 184–185, KEENE 1990 (1966) 16. RATH 2004 9 zu der Rolle der Spieler bei der Schöpfung einer Tradition in Nō/Kyōgen. Er räumt diesen einen sehr viel größeren Anteil ein als den Patronen oder dem übrigen Publikum. Weiterhin zu den Zielen des Trainings PELLECHIA 2011 46. Spieler sollen die Tradition respektieren und leben, nicht aber ihre Sklaven sein.

<sup>377</sup> Vgl. NOMURA 1997 178.

<sup>378</sup> Vgl. NAGAO 1997 118.



„seiner“ Form suchen kann. Alles, was sich außerhalb dieses Rahmens befindet, muss mit Skepsis betrachtet und hinterfragt werden, um die „Reinheit“ der Tradition (oder Lehre) nicht zu gefährden<sup>379</sup>. Dass er selbst bereits Lehre und Form der Kunst ändert, wenn er nachahmt, ist dem Schüler zumeist nicht bewusst. Einem aufmerksamen Beobachter anderer Spieler kann dies jedoch gewahr werden. Nomura Mansaku II. vergleicht im Gespräch in Brandons Sammelband *„Nō and Kyōgen in the Contemporary World“* die Überlieferung der Kunst von dem Vater an den Sohn (Lehrer an den Schüler) mit einem Boot auf einem Strom. Das Boot müsse sich den Widrigkeiten des Stromes anpassen, sonst werde es versinken<sup>380</sup>. Gleichbleibendes oder anscheinend Gleichbleibendes wird bei diesem beständigen Prozess der Adaption gerne als „Essenz“ der Kunst betrachtet. Folge ich Kanze Tetsunojō VIII. in seinem Gespräch mit seiner Schülerin Rodowicz, schreibt Zeami über diese „Essenz“ des Nō alles, was ein Spieler wissen muss: Sie ist das Publikum<sup>381</sup>. Das leuchtet ein. Denn wie Blassen anmerkt, haben sich die Kata und Kihon no Kata, die Grundlage der Figuren und damit eines Gutteils des visuellen Aspektes in Nō und Kyōgen, seit Zeami bedeutend gewandelt; im 15. Jahrhundert waren sie noch stark von dem Sarugaku Kan'amis beeinflusst, nicht von dem Spiel bei Hofe, das sich bis in das mittlere 17. Jahrhundert durchsetzte<sup>382</sup>. Für mich ist damit jedoch immer noch nicht klar, worin sich diese „Essenz“ äußern oder was genau sie sein soll. Ein interessantes Beispiel dafür, wie sie anders als von Tetsunojō VIII. beschrieben werden könnte, findet sich ausgerechnet in „The God Delusion“:

„[T]he apprentice does not faithfully reproduce every hand movement [of the master]. It would be ridiculous to do so. Instead, he notes the goal that the master is trying to achieve, and imitates that. Drive in the nail until the head is flush, using as many hammer blows as it takes, which may not be the same number as the master used.“<sup>383</sup>

Dawkins mag kein Kulturwissenschaftler sein, aber in dieser Hinsicht hat er genau das erfasst, was die Kunst in einer Meister-Schüler-Beziehung ausmachen dürfte. Insgesamt handelt es sich jedoch um zwei (oder mehr, je nach den Beispielen) grundlegend verschiedene Auffassungen von „Essenz“, so dass unklar bleiben muss, was mit diesem Begriff gemeint ist. Tendenziell scheinen Spieler derzeit zu versuchen, „Essenz“ mit dem Spiel und nicht mit dem Publikum in Verbindung zu bringen, so beispielsweise Tetsunojōs VIII. Brüder Hisao und Hideo in den 1960ern und 1970ern. Yamaguchi Kōdō bietet im Gespräch mit Kuzel einen recht guten Einblick darein, wie Spieler „ihren“ Stil wahrnehmen können. Yamaguchi hält den Shigeyama Chūzaburō-Stil für den authentischsten, wenn er gefragt wird, wie die Kyōgen-Spieler der Muromachi-Zeit gespielt haben sollen. Seiner Meinung nach dürfe nichts hinzugegeben werden, um ihn beim Publikum beliebter zu machen. Es sei besser, sich selbst treu zu bleiben. Yamaguchis Einstellung spiegelt damit die Tendenz, die „Essenz“ bei dem Schauspieler und seiner Schauspielerei zu sehen. Anders als in den anderen betrachteten Fällen schließt er das Publikum jedoch sogar aktiv aus der Formung des Schauspiels aus, was für sich genommen ebenso

<sup>379</sup> Vgl. HARE 1997 137–138.

<sup>380</sup> Vgl. NOMURA 1997 177–178, zudem PELLECHIA 2011 45–46.

<sup>381</sup> Vgl. RODOWICZ 1992, insbes. 98, 104–105.

<sup>382</sup> Vgl. BLASSEN 1987 38, 6.3.1 bis 6.3.2.

<sup>383</sup> DAWKINS 2006 224.

interessant scheint. Emmert geht davon aus, dass sich Nō und Kyōgen am besten aus dem Wandel heraus begreifen lassen – einem Wandel, den ein Großteil der Spieler und Forscher verneinen<sup>384</sup>. Dabei muss beiden Gruppen klar sein, sowohl älteren als auch jüngeren, dass eine Bühnenkunst nur dann Bestand haben kann, wenn sie sich wandelt und an die Zeit, in der sie gespielt wird, anpasst. Havens führt als Einziger einen zentralen Aspekt von Zeamis Lehren an: Der Schüler ist nur für die Dauer der Ausbildung (bis zu der Erlangung der Lehrerlaubnis) an das Vorbild seines Lehrers gebunden und kann (und soll) danach damit beginnen, innovativ zu werden. Bedauerlicherweise gibt Havens für seine Leser nicht an, woher er diese Information bezieht. Es erscheint jedoch nicht allein aus der Perspektive Zeamis nur logisch, einen Schüler nur bis zu der Erlangung der Lehrerlaubnis an die Spielweise seines Lehrers zu binden. Bis zu diesem Zeitpunkt hat er Texte und Techniken so sehr verinnerlicht, dass Variationen sich im Rahmen dessen bewegen, was er erlernt hat – und er hat die „Essenz“ in sich aufgenommen, weiß also, welche Elemente er variieren kann und welche nicht, ohne sie aufzugeben. Andererseits ist es gut möglich, dass Havens sich lediglich auf das Kabuki bezieht, wo der Form der Kata weniger Bedeutung zukommt. Bedauerlicherweise bleibt er, wie geschrieben, ungenau<sup>385</sup>. Kunst und ihre Vertreter können sich nicht gegen Wandel im Laufe der Zeit wehren, weil Menschen keine Maschinen sind und ein Programm, das ihnen einmal eingegeben wurde, auch immer genau so ausführen. Sie verändern sich, ihre Bewegungen, ihre Betonungen, ihre Gesänge, ihre Stimme<sup>386</sup>. Der menschliche Körper altert mit den Jahren, was den Wandel der Aufführungskunst für Zeami über die Lebensspanne des Spielers umso notwendiger machte<sup>387</sup>. Mit Regeln und Standardisierungen versuchen manche ranghohe Spieler hingegen, allen voran die Iemoto, Nō und Kyōgen und ihre Entwicklung zu kontrollieren und die eigene Stellung zu erhalten. Denn sie haben viel zu verlieren: ihren Einfluss in den Schulen und ihr Geschäft, das die Grundlage für ihre Existenz ist<sup>388</sup>. Dass sie dazu die Illusion einer sich nie ändernden Kunst erschaffen müssen, zeigt, wie verzweifelt sie sich gegen den Anachronismus ihres Daseins stemmen. Denn, anders als bisweilen erklärt, sind nicht Nō und Kyōgen anachronistisch, sondern die Strukturen, die hinter den Künsten stehen, das Iemoto Seido und sämtliche aus der Entwicklung dieser Ordnung resultierenden Standardisierungen<sup>389</sup>. Dass sie die Entwicklung nicht aufhalten können, zeigt sich unter anderem an der bereits 1585 getroffenen Feststellung von Fróis: „Unsere [Theaterformen] wechseln häufig und andere werden neu geschaffen; die ihren sind schon von Anfang an in

---

<sup>384</sup> Vgl. EMMERT 1997 125–126.

<sup>385</sup> Vgl. HAVENS 1982 22–23, 6.1.2 139–141 (Kata).

<sup>386</sup> Vgl. BANU 1986 117–119, BRANDON 1997 97.

<sup>387</sup> Vgl. das 1. Kapitel von „Fūshikaden“, in dem Zeami den Werdegang des Schauspielers von seinen ersten Übungen an beschreibt, zu finden bei BENL 1953 26–36, RIMER/YAMAZAKI 1984 4–9. Zumal Zeami seine Einstellung zu Handwerk und Kunst mit den Jahren änderte und nicht selten nur seine früheren Schriften Berücksichtigung finden, vgl. HARE 1997 137–139. Zu den Veränderungen im Schauspiel im Laufe des Lebens des Schauspielers nützlich sind auch die Bemerkungen von HARRIS 2006 105 sowie die Beschreibung der Hana in 6.1.2 146–147.

<sup>388</sup> Vgl. KANZE 1971 190r–191l., RATH 2004 193–195, 249.

<sup>389</sup> Vgl. RATH 2004 193–195.

allem bestimmt, ohne sich [je] zu ändern.“<sup>390</sup> Ebenso wie der Jesuit damals sehen auch wir ein Theater der Gegenwart, das dem, von dem es herkommt, und dem, zu dem es sich entwickelt, zwar gleicht, aber nicht gleich ist. Mit ein Grund für diesen Umstand ist die Lehrmethode mündlicher Überlieferung, von der traditionelle Künste wie Nō und Kyōgen auch gar nicht ablassen können, weil sie sich über sie und ihre angebliche Sicherheit identifizieren. Schlussendlich stellt sich mir darüber hinaus die Frage, ob eine Abkehr von der mündlichen, nachahmenden Lehre wünschenswert wäre, bleibt sie doch eine der wenigen Quellen für die schleichende Erneuerung einer Kunst, deren Grundlage eine kaum merkliche Anpassung an ihre jeweilige Lebenswirklichkeit bildet.

### **Exkurs: Nicht-japanische Schüler der japanischen traditionellen Künste und ihr Nutzen für die Forschung**

Insbesondere nach dem Ende des Asiatisch-Pazifischen Krieges haben mehrere Nicht-Japaner – und unter diesen vorwiegend Nordamerikaner – eine Ausbildung zu Nō- oder Kyōgen-Spielern aufgenommen, nur wenige wie der Kyōgenkata Don Kenny<sup>391</sup>, Schüler Nomura Mansakus II., sind jedoch anschließend in den Nōgaku Kyōkai aufgenommen geworden. Zvika Serper, Harald Schneider, Roland Emmert und Jonah Salz<sup>392</sup> sowie andere bringen durch ihr Training zumeist ein grundlegend anderes Verständnis für ihre jeweilige Sparte mit als nicht in die Geheimnisse eingeweihte Wissenschaftler, zu denen ich zähle. Ob ihnen das neben den Einblicken in den künstlerischen Alltag gegenüber denen, die außen stehen, einen realen Vorteil verschafft, sei dahingestellt. Meiner Meinung nach sind beide Perspektiven notwendig, um Nō und Kyōgen umfassend und mehr oder weniger objektiv darstellen zu können. Zumindest helfen ihre Veröffentlichungen zu verstehen, inwiefern Handwerk oder Kunst sich auch auf das Leben jenseits von Bühne und Atelier auswirken, insbesondere für diejenigen, die professionell tätig sind. Erlebnisberichte wie nur sie sie anfertigen können, sind ungleich informativer als die Beobachtungen aus der Ferne des Zuschauerraums oder der Bibliothek – sofern sie kritisch gelesen werden. Aus diesem Grund erweisen sich auch die Blogs von Aktiven wie David Pellechia vom Mailänder INI als nützlich und unverzichtbar für die Forschung (siehe 10.4.4).

## **11.3 BÜHNE UND POLITIK**

Zu der Beziehung zwischen Nō-Bühne und Politik nach 1868 ist bislang nicht viel geschrieben worden. Grund hierfür mag der Glaube daran sein, dass es sich bei den Schulen bereits in der Wahrnehmung von Zeitgenossen nach der Restauration um Relikte der Edo-Zeit gehandelt habe, deren Bedeutung für die japanische Moderne

<sup>390</sup> Übers. v. LEIMS 1990 221.

<sup>391</sup> Bekannt durch sein „The Kyogen Book“ (KENNY 1989). Hier findet sich ein kurzes Gespräch mit ihm: <http://archive.metropolis.co.jp/lifeinjapanarchive299/257/lifeinjapaninc.htm>.

<sup>392</sup> Diese Liste könnte noch mit anderen Namen ergänzt werden, z. B. Monica Bethe, Karen Brazell (1938–2012), Rebecca Teele, Junko Sakaba-Berberich und Jadwiga Rodowicz, um nur Einige zu nennen, deren Texte in diese Studie eingeflossen sind.

lediglich auf die Bewahrung ihrer Kunst beschränkt gewesen sei. Bereits in Kapitel 10 habe ich jedoch herausgestellt, inwiefern sich die Rolle von Nō/Kyōgen von Beginn des 19. Jahrhunderts unter den Tokugawa in den 1870er Jahren geändert hat. Nicht nur war der Kreis der Förderer größer und illustrierter geworden und hatte sich daher grundlegend gewandelt, deren Erwartungen an das Shikigaku-Nōgaku waren ganz andere. Nōgaku wurde von ihnen eine Repräsentationsfunktion der japanischen Nation nach innen und außen zugewiesen. Die kriegerische erste Hälfte des 20. Jahrhunderts brachte für die Beziehungen zwischen Regierung und Nō-Bühne erhebliche Veränderungen mit sich, zumal die Besatzungsmacht USA die japanische Staatsform und -ideologie nach 1945 radikal umgestaltete. Japan ist seit der Verkündung der neuen Verfassung eine parlamentarische Demokratie, keine konstitutionelle Erbmonarchie mit einem Kaiser göttlicher Abstammung an der Spitze mehr. Dadurch gestaltet sich auch das Verhältnis zur Bühne allgemein anders. Wie, das werde ich in diesem Kapitel behandeln. Schwerpunkt der Betrachtung wird die Zeit zwischen 1868 und der Gegenwart sein, aber es ist notwendig, hinführend auch auf die Beziehungen zwischen Sarugaku und den mächtigen Familien der Muromachi- und Edo-Zeit zu schreiben zu kommen.

Für die 900 Jahre nach dem Ende der Heian-Zeit lassen sich in der Geschichte des Verhältnisses zwischen Theater und Herrschenden (11.3.1) beziehungsweise Theater und Staat (11.3.2) insgesamt fünf Phasen ausmachen. Diese enden nicht mit einem bestimmten Datum oder Ereignis, sondern gehen ineinander über, so dass zu mancher Zeit durchaus zwei Phasen nicht ausdrücklich voneinander unterschieden werden können.

### 11.3.1 Theater und Herrschende (vor Kan'ami bis 1868)

#### Phase 1: Sarugaku jenseits der Höfe der Mächtigen

Bis zu Kan'ami ist das Sarugaku noch eine Volkskunst unter vielen, nachdem sich die höfischen Künstler über das Land (Zentrum ist damals noch die Kansai-Region) verteilt haben. Bis in das 14. Jahrhundert sammelt sich politische Macht zunehmend in den Händen der Bushi, deren Interesse für höfische und religiöse Künste sie immer wieder mit dem Sarugaku und seinen Erscheinungsformen in Berührung bringt. Sarugaku-Truppen werden jedoch hauptsächlich von Tempeln und Schreinen beschäftigt, sowohl fest als auch nur für einzelne Veranstaltungen. Diese dienen für die Truppen mitunter als Forum, auf dem sich Bessergestellte für die eigene Kunst interessieren lassen. Sie werben die Schauspieler und Wanderkünstler dann für eigene Veranstaltungen an. Dengaku ist bis in das 15. Jahrhundert an den Höfen beliebter als Sarugaku.

Sarugaku-Spieler zählen in dieser Zeit zu den Personengruppen am Rande der Gesellschaft und leben in den Sanjō, eigens für diese Randständigen angelegten Siedlungen. In diesen sind auch Eta und andere Ausgestoßene untergebracht, was den niederen Rang der über das Land ziehenden Truppen noch unterstreicht. Dennoch sind sie regelmäßig an den Höfen der Mächtigen zu finden. Hübsche Spieler werden von diesen gerne zu sich genommen, um von ihnen unterhalten zu werden, so wie Zeami von Ashikaga Yoshimitsu aufgenommen wurde.

## Phase 2: Einbindung in die höfische Politik der Shōgunen zwischen 1400 und 1600

Zeamis Aufnahme an den Hof des Shōgun leitet eine Phase intensiverer Einbindung in höfische Politik ein. Während noch lange auch für Publikum jenseits der Höfe gespielt wird, beginnt unter Zeami die Aristokratisierung des Sarugaku und setzt sich bis in die Edo-Zeit fort<sup>393</sup>. Zwar ist der Status der Sarugaku-Spieler immer noch nicht besser als zuvor und sie können die Gunst ihrer Förderer verlieren, insbesondere dann, wenn ihre jugendliche Schönheit schwindet, aber den an den Hof aufgenommenen Truppen gelingt es dank ihrer finanziellen Sicherheit, ihre Kunst an den Geschmack der Samurai anzupassen. Sarugaku und Kyōgen sind in der Mitte des 15. Jahrhunderts bereits zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen<sup>394</sup>. Zeami legt hierfür in seinen Schriften die Grundlage. Bis Mitte des 17. Jahrhunderts verfeinern seine Nachfahren die Theorien und bemühen sich die Sarugaku-Truppen darum, sich gegen andere Theaterformen, insbesondere von Laien, durchzusetzen. Sarugaku und Kyōgen schützen und ergänzen sich in dieser Konkurrenzsituation und wachsen mehr und mehr zusammen<sup>395</sup>. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts haben sie für ihre Künste den Anspruch erkämpft, das Theater der Samurai zu sein. Sarugaku ist in ganz Japan so beliebt, dass der kaiserliche Hof in Kyōto im Laufe des 15. Jahrhunderts sogar beginnt, diesen Bereich der Kultur des Schwertadels zu kopieren<sup>396</sup>.

Sarugaku wurde im 16. Jahrhundert sowohl von Oda Nobunaga und Toyotomi Hideyoshi als auch Tokugawa Ieyasu gefördert. Oda half den Yamato-Truppen indirekt durch die Zerstörung des Klosters Hie und damit die Beseitigung ihrer Konkurrenten, und direkt, indem er sie an seinen Hof bestellte und auftreten ließ. Dadurch führte er die zerstrittenen und über ganz Japan verteilten Spieler nach langer Zeit wieder zusammen<sup>397</sup>. Während Oda selbst nicht öffentlich auftrat, nutzte Toyotomi Sarugaku zur Inszenierung seiner Macht. Seit 1593 spielte er nachweislich selbst. Bereits ein Jahr später wies er seinen Biografen, Ōmura Yūko (1536?–1596), an, neue Stücke (Taikō Nō) zu schreiben, in denen er sich selbst in der Rolle des Shite spielen konnte<sup>398</sup>. Sie verherrlichen seine Taten, inszenieren diese, nachdem er Fakten geschaffen hatte, wurden jedoch nach seinem Tod nicht mehr aufgeführt, außer „Toyokuni-mōde“ [113], das ihn postum in den Rang eines Kami erhob<sup>399</sup>. Bereits Toyotomi hatte den Kanze, Konparu, Hōshō und Kongō 1593, 22 Jahre vor Tokugawa Ieyasus Sohn Iemitsu, Stipendien gewährt. Diese neuerliche Erhebung in den Rang höfischer Truppen beendete für die Sarugaku-Spieler dieser Truppen die Zeiten finanzieller Unsicherheit und hob sie endlich, augenscheinlich dauerhaft, aus dem niedersten sozialen Stand Japans zu Mitgliedern eines adeligen Hofes<sup>400</sup>. Bedeutend länger als Toyotomi spielte Tokugawa Ieyasu Sarugaku. Das bei Hof beliebte Schauspiel hatte

<sup>393</sup> Vgl. BROWN 2001 32.

<sup>394</sup> Vgl. HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 17.

<sup>395</sup> Vgl. RATH 2004 9.

<sup>396</sup> Vgl. BROWN 2001 33.

<sup>397</sup> Vgl. RATH 1999 182–185.

<sup>398</sup> Vgl. BROWN 2001 121–126.

<sup>399</sup> Mehr zu diesen Stücken nicht nur in 9.1.2 269–270 und 10.2.1 379–380 sondern a. bei RAZ 1983 127 und BROWN 2001 119–128. BLASSEN 1987 38 merkt immerhin noch an, dass Nobunaga und Toyotomi „große Förderer“ des Sarugaku gewesen seien, wird jedoch nicht spezifischer.

<sup>400</sup> Vgl. GEILHORN 2011 65–66, GROEMER 1998b 117–118.

er bereits im Kindesalter erlernt und spielte seit 1571 auch öffentlich, allerdings keine neuen Stücke<sup>401</sup>. Seine Liebe für das Sarugaku gab er an seinen Sohn weiter, der nicht nur zu einem beliebten und gefürchteten Kritiker wurde, sondern das Sarugaku der Kanze, Konparu, Hōshō, Kongō und Kita 1618 in den Rang einer höfischen Kunst erhob, indem er die Stipendien ausschrieb<sup>402</sup>, mit denen ausgestattet diese Truppen bis zur Meiji-Restauration dem Shōgunat verpflichtet wurden<sup>403</sup>. Bis zu der Gründung der Kita-Truppe hatten vor allem die Kanze- und die Konparu-Truppe den Herrschenden nahe gestanden. 1606 erklärte Tokugawa Ieyasu sogar die Kanze-Hauptlinie zu der führenden Truppe<sup>404</sup>. Die Sarugaku-Spieler der privilegierten Truppen wurden in der Folge bis zur Meiji-Restauration zunehmend denselben Regularien unterworfen wie andere Angehörige des Hofes der Tokugawa<sup>405</sup>. Dabei griffen die Shōgune auch rücksichtslos in die Schulpolitik ein<sup>406</sup>. Sie unterstützten die Herausbildung des Iemoto Seido im Sarugaku.

### Phase 3: Sarugaku und die Tokugawa

Zwischen 1603 und dem frühen 19. Jahrhundert nahmen die Tokugawa-Shōgune mehr und mehr Einfluss auf die Gestaltung des Sarugaku, indem sie seine Standardisierung und Regulierung förderten<sup>407</sup>. Die Favorisierung Einzelner und ihrer Spielgruppen durch die Shōgune<sup>408</sup> intensivierte darüber hinaus die Konkurrenz unter den Schulen, so dass diese begannen, sich in der Darstellung zunehmend stärker voneinander abzusetzen und so das gemeinsame Spiel von Spielern verschiedener Schulen unmöglich zu machen<sup>409</sup>. Kanze, Konparu, Hōshō, Kongō und Kita (seit 1618) wurden zu höfischen Truppen, ohne dass Sarugaku oder Kyōgen jenseits des Hofes verschwunden wären. Das Interesse an diesen und anderen Schaukünsten beschränkte sich dabei nicht auf die Nichtadeligen, auch Adelige besuchten ihre Vorstellungen oder bestellten Truppen zu sich, je nach deren Reputa-

---

<sup>401</sup> Vgl. BROWN 2001 128.

<sup>402</sup> Vgl. BARTH 1972 84, GROEMER 1998a 230.

<sup>403</sup> Vgl. RAZ 1983 129–130. Raz nimmt ein „Einfrieren“ des Sarugaku bereits im 17. Jahrhundert an. Hierbei vergleicht er es mit dem Bugaku, dessen Situation am Kaiserhof in Kyōto jedoch eine gänzlich andere war als die des Sarugaku am Hof der Tokugawa-Shōgune in Edo.

<sup>404</sup> Vgl. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 103. BROWN 2001 119 nennt 1609 als Datum für die Patronatserklärung.

<sup>405</sup> Vgl. COLDIRON 2004 106 oder 11.1.2.

<sup>406</sup> Vgl. KEENE 1996 (1993) 232–233 oder RATH 2004 115–116, um einen kurzen Überblick zu erhalten, ansonsten... einfach weiterlesen.

<sup>407</sup> Vgl. 10.2.1 368ff., 11.1.4, insbes. RATH 2004 122 (Übers. der „Rules for Sarugaku“) und 121–130; s. hierzu 11.1.4 463, Fn. 104, 11.3.1. Sinngemäß gelten diese Aussagen auch für das Kyōgen, vgl. HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 26–28.

<sup>408</sup> Vgl. INOURA/KAWATAKE 1981 (1971) 104, ungenauer (aber dafür zeitlich eingegrenzt auf die Kyōhō-Zeit) bei KANZE 1971 191f. Einen Hinweis auf das Zustandekommen liefert RATH 1999 182, indem er schildert, wie die Truppen sich in der Sengoku-Zeit zerstritten und über ganz Japan verteilt hätten. Unter diesen Bedingungen konnten sich verschiedene Darstellungsweisen bedeutend besser entwickeln, auch wenn die Unterschiede um 1600 noch nicht so gravierend waren, dass Spieler verschiedener Truppen nicht gemeinsam hätten auftreten können.

<sup>409</sup> Vgl. RATH 1999 180–181.

tion<sup>410</sup>. Einen offiziellen Bann seitens der Shōgun, dass Sarugaku nur von den Truppen am Hof in Edo gespielt werden dürfe, gab das Bakufu nie heraus, auch wenn gerne allgemein angenommen wird, dass dies geschehen sei<sup>411</sup>. Begründet wurde die herausragende Stellung der Sarugaku-Spieler bei Hof mit deren Abstammung von den Größen ihrer Kunst. Spitzennahmen sicherten aber auch für nicht höfische Schulen den Zugang zu den Höfen der Mächtigen<sup>412</sup>. Sarugaku-Truppen wurden nämlich nicht nur von den Tokugawa gefördert, sondern auch von den Daimyō, Shomyō, Kaufleuten und wohlhabenden Japanern im ganzen Reich<sup>413</sup>. Einerseits geschah dies aus Liebe zur Kunst, andererseits in Nachahmung der Landesherren oder auf deren Wunsch hin. Trotz ihrer herausgehobenen sozialen Stellung (Spieler gehörten dem Samurai-Stand an) sahen sich die Schulen gezwungen, sich der Konkurrenz durch nicht höfische Schulen und Truppen mit mehr oder minder redlichen Mitteln zu erwehren. Das Beispiel der Kita-Schule 1618 zeigt, dass der Status einer höfischen Schule auch von Nachzüglern noch hätte erungen werden können. In der Tokugawa-Zeit fand die Identifikation des Sarugaku mit den Samurai und deren Kunstgeschmack ihren Höhepunkt. Von Seiten der Shōgun wurde es der Öffentlichkeit Edos entsprechend präsentiert, bis Mitte des 17. Jahrhunderts noch häufig in der Form der Kanjin Nō, später in den Machiiri Nō<sup>414</sup>. Durch die Begrenzung der Verfügbarkeit des Sarugaku der höfischen Truppen wurde der Hof zu einer eigenen theatralen Welt und in Edo bildete sich eine gänzlich andere Theaterkultur heraus als im Schloss<sup>415</sup> – auch wenn nicht selten eben diese höfische Theaterkultur von den nicht höfischen Truppen mehr oder weniger genau und erfolgreich kopiert wurde<sup>416</sup>. Daneben bedienten sich die Tokugawa von Beginn an des Sarugaku zu politischen Zwecken. Tokugawa Hidetada befahl nach der Anerkennung der Kita-Schule, dass jeder Daimyō für je 10.000 Koku seines Einkommens einen für den Unterhalt der Sarugaku-Spieler in Edo ausgeben müsse<sup>417</sup>. Zu verschiedenen festlichen und religiösen Anlässen wurde es außerdem üblich, Spieler der großen Schulen aufführen zu lassen<sup>418</sup>. Einzelne Samurai übernahmen für sich je ebenfalls das Patronat über Spielerfamilien aus den großen Schulen. Sie förderten jeweils ihrem Geschmack nahestehende Spieler oder allgemein deren Schulen. Vor allen anderen gehörten die Shitekata der künstlerischen Elite Japans an, banden sich aber so an das Schicksal des Shōgun. Diese enge Bindung wurde den Künsten nach der Restauration beinahe zum Verhängnis, denn die meist jungen Restauratoren erkannten in ihnen zunächst nicht mehr als die Reminiszenz eines rückständigen Japan, das für immer vergessen werden sollte. Andererseits erscheint mir die Meiji-Zeit in der Retrospektive als die Geburtsstunde zahlreicher neuer Mythen um das Sarugaku, deren Entstehung

<sup>410</sup> Nachzulesen bspw. bei GROEMER 1998b 118, RATH 2004 144–151.

<sup>411</sup> Vgl. GROEMER 1998b 120.

<sup>412</sup> Vgl. 11.1.4 oder aber bei RATH 2004 116–124.

<sup>413</sup> Vgl. bspw. BLASSEN 1987 43, s. 10.2.1 373–378.

<sup>414</sup> S. 10.2.1 384–385.

<sup>415</sup> Vgl. GROEMER 1998a 245.

<sup>416</sup> Vgl. DERS. 1998b 121–124 sowie 10.2.1 373–378, 380ff. (Kanjin Nō).

<sup>417</sup> Die Daimyō waren durch den Sankin Kōtai ohnehin dazu verpflichtet, die Hälfte des Jahres in Edo zu verbringen, die Geiseln aus ihrer Familie lebten dort sogar dauerhaft, vgl. GORDON 2003 14–15.

<sup>418</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 76.

letztlich den Fortbestand eines nach 1880 Nō(gaku) genannten älteren Theaters sicherten<sup>419</sup>.

#### Phase 4: Nō/Kyōgen und die Regierung im neuen Japan (1868–1945)

Sarugaku verlor mit dem Rücktritt und Rückzug des Shōgun nach Shizuoka nach der Restauration schlagartig an Rückhalt und Bedeutung<sup>420</sup>. Einige Spieler wurden zwar an den neuen kaiserlichen Hof übernommen, sie kamen jedoch mit dem Bedeutungsverlust nur schwer zurecht<sup>421</sup>. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts begann nach einer Phase der Rezeption zunächst die Nachahmung, dann die Schöpfung eines neuen, modernen japanischen Theaters, Shinpageki und Shingeki<sup>422</sup>. Diesen und dem Kabuki schenkte auch nach der Wiederaufnahme des Spielbetriebs des Nōgaku die japanische Öffentlichkeit größtenteils ihre Aufmerksamkeit. Nōgaku blieb eine kulturelle Randerscheinung, obwohl es von der Elite des Kaiserreichs gefördert wurde. Für die meisten Japaner war Sarugaku kurz nach der Restauration das Relikt und Symbol einer Epoche, an deren Rückständigkeit sie sich nur ungern erinnerten. Das änderte sich nach der Iwakura-Mission 1871–1873 langsam<sup>423</sup>. Begegnungen mit der Oper und der Repräsentation von Staats- und Reichsgewalt in Europa brachten Iwakura Tomomi auf den Gedanken, Sarugaku in neuem Gewand zu einem Nationaltheater Japans zu machen. Der in der Fachliteratur gelegentlich hervorgehobene Besuch Ulysses S. Grants bei Iwakura und die dortige Nō-Aufführung am 6. Juli 1879, deren Bedeutung für die Bewahrung dieser Bühnenkunst so bedeutsam zu sein scheint, ist bei Chang, der sich ausführlich mit der Reise Grants auseinander setzt, nicht mehr als eine Randnotiz<sup>424</sup>. Dies illustriert recht gut die Bedeutung des Nō zu der damaligen Zeit – und die Beiläufigkeit, mit der die Bemerkung gefallen sein dürfte. Rath vermutet jedoch, dass die Vorstellung vor dem Japanfreund Grant ein Experiment gewesen sein könnte, um mehr über die Haltung ausländischer Würdenträger gegenüber einer für diese so fremdartigen Theaterform herauszufinden. Entsprechend gewichtig erscheint die Bemerkung, sofern sie denn je

---

<sup>419</sup> S. 3.2.4 bis 3.2.5.

<sup>420</sup> Zu der Wucht dieses Verlusts vgl. KAGAYA 2001 162. Dort auch weiterführende Literatur, jedoch großteils in japanischer Sprache. Kagaya bezieht sich in ihren Ausführungen auf eine Äußerung Omote Akiras aus dem Jahre 1882. Mehr zu der Lage nach der Restauration bspw. bei KOMIYA 1956 7, FURUKAWA 1956 85, ZÖLLNER 2006 190–196 oder in dieser Studie, 3.2, 9.3.4 307ff., 10.2.2 bis 10.2.3, jeweils mit weiterführender Literatur.

<sup>421</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 83–85.

<sup>422</sup> Zu der Änderung der Auffassung von Theater infolge der Rezeption europäischen Theaters s. RAZ 1983 215–216 oder, ausführlicher, ORTOLANI 1995 233ff. Raz zufolge ist die Zeit zwischen 1880 und 1920 eine der ideologisch aufgeladensten des japanischen Theaters der Neuzeit (Raz schreibt aus Sicht des Jahres 1981).

<sup>423</sup> KOMIYA 1956 13–14 weist darauf hin, dass nicht nur Iwakura Tomomi an der Reise teilgenommen und sich später des Nō angenommen habe, sondern auch eine Zahl bei ihm nicht gesondert genannter anderer Japaner, unter ihnen bspw. Kume Kunitake, Nishioka Yumei und Shigeno Yasutsugu, s. 3.2.4, 10.2.3. Kume und Nishioka besuchten die Aufführungen Umewaka Minorus I. auf dessen Probenbühne und luden ihn persönlich zu einer Vorstellung in das Haus Iwakuras vom 4. bis 6. April 1876 ein. Hierzu auch FURUKAWA 1956 86, RATH 2004 221–222. Mehr zu der Reise Iwakuras in 10.2.3 sowie generell zu Bildungsreisen in der Meiji-Zeit GORDON 2003 73–75.

<sup>424</sup> Vgl. CHANG 1969 379.



gefallen ist<sup>425</sup>. Die Gründung des ersten Fördervereins für Nōgaku im Jahr 1881, des Nōgakusha, soll immerhin auf den Besuch Grants zurückzuführen sein.

Zwischen 1868 und 1912 wurden 25 Nō-Programme für ausländische Gäste gegeben – eine verschwindend geringe Anzahl<sup>426</sup>. Dennoch berichteten Zeitungen ausführlich darüber, wie die nicht-japanischen Besucher reagiert hätten – und förderten so den von Iwakura angestrebten identitätsstiftenden Charakter<sup>427</sup>. Kaiser Mutsuhito und seinen Ministern scheint es wichtig gewesen zu sein, dass insbesondere die Oberschicht sich mit dem Nō(gaku) beschäftigte<sup>428</sup>. Spätestens seit Juni 1878 wurden Nō-Spieler und ihre Kunst<sup>429</sup> von der Kaiserinmutter gefördert – und seitdem anlässlich von Besuchen des Kaisers und Mitgliedern der kaiserlichen Familie Nō und Kyōgen gespielt<sup>430</sup>. 1886 gehörten zu dem Kreis der Empfänger behördlicher Gelder bereits 1226 mit dem Nō in Verbindung stehende Künstler und führten ein besseres Leben als der Großteil der japanischen Bevölkerung, ganz gleich, ob sie nun in den Städten oder auf dem Land lebten und spielten<sup>431</sup>. Durch diese Entwicklung wurde Nōgaku in den Zirkel der Macht des neuen Kaiserreichs eingeführt, das sich um die Funktion des Kaisers als Kami herum organisierte<sup>432</sup>. Kyōgen bestand bis 1945 nur als Anhängsel des nach 1880 in der Forschung Nō(gaku) genannten Theaters fort. Beide wurden nach wie vor als Relikte betrachtet und von der sie fördernden Regierung in der Tradition „eingefroren“. Das bedeutete jedoch lediglich, dass ihre Förderung mit der Erwartung verbunden war, Nō und Kyōgen würden sich nicht an die Moderne anpassen, sondern sich ihre Eigenheiten bewahren, in der Form, in der sie um 1870 vorgelegen hatten. Für die Förderer repräsentierte Nō die japanische Kultur und ihre Besonderheiten. Von der westlichen Kultur und Technologie, die in das Land drang, durfte es nicht beeinflusst werden. Kan rechnet diese Tendenz dem Bedürfnis der japanischen Regierung zu, japanische Kultur dürfe in den Augen nicht-japanischer Besucher nicht schändlich erscheinen. Demselben Aspekt einer gefälligen und nicht

<sup>425</sup> Vgl. RATH 2004 221. Ebenfalls abw. KAGAYA 2001 166, für die sie „a considerable impact“ hatte. Kagaya untersucht die Nō, die für Ausländer gegeben wurden. Ebenso misst GEILHORN 2011 94–95 dem Besuch größere Bedeutung bei.

<sup>426</sup> Vgl. KAGAYA 2001 166. Bezieht sich auf eine Schrift von Kurata Yoshihiro in japanischer Sprache. Sie beschreibt u. a. den Besuch Basil Hall Chamberlains (1850–1935) (170–172), dem der erste Vergleich des Nō mit dem Griechischen Theater zugeschrieben wird, und seinem Sekretär William Aston, der diesem Vergleich widersprach.

<sup>427</sup> Vgl. *ibid.* 167–169, RATH 2004 219–220. Mehr dazu in 10.2.3.

<sup>428</sup> KOMIYA 1956 19 führt aus, dass zwischen 1899 und 1912 auf Geheiß Kaiser Mutsuhitos einflussreiche Familien abwechselnd die Finanzierung von Vorstellungen übernahmen. Diese Praxis setzte sich nach seinem Tod 1912 jedoch nicht mehr fort, vgl. 10.2.2 381–382.

<sup>429</sup> Bzw. einzelne Spieler, s. nachfolgende Fn. Iwakura bemühte sich bereits seit 1876 um Förderung für das Nō, weil er davon überzeugt war, dass es ohne finanzielle Hilfe seine Mission nicht würde erfüllen können, vgl. RATH 2004 221.

<sup>430</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 87, GEILHORN 2011 94, KOMIYA 1956 14–15. Gefördert wurden nur Vorstellungen vor Mitgliedern der kaiserlichen Familie und ausgewählten Angehörigen des japanischen Hochadels, vgl. RATH 2004 221.

<sup>431</sup> FURUKAWA 1956 77–78 schreibt leider nicht, welche Behörden oder Vertreter des Reiches dies sind. Zumindest handelt es sich sicher um offizielle, nicht aus privaten Mitteln erfolgte Förderung.

<sup>432</sup> Zu der Genese des Staats-Shintō mit dem Kaiser als zentraler Figur s. 3.2.1 52–53 sowie 4.1 70–73.

schändlichen Repräsentation japanischer Kultur ist die seit 1882 notwendige Genehmigung für Vorstellungen und die Erteilung von Lizenzen für öffentlich spielende Truppen zuzurechnen, die „Gekijō Torishimari Kisoku“ („Bestimmungen zur Kontrolle der Theater“)<sup>433</sup>. Finanziell blieben die Schulen des Nōgaku (nicht jedoch der einzelne Spieler) bis in die 1890er Jahre schlecht ausgestattet, bis der Haushaltsminister<sup>434</sup> die Organisation des Fördervereins übernahm, was diesen zusätzlich politisierte<sup>435</sup>. Darüber hinaus fehlte es den Schulen an Nachwuchs, und auch jüngere Spieler, die noch in der Tokugawa-Zeit geboren worden waren, begannen zu sterben, die Erinnerung an das Sarugaku von vor der Restauration zu schwinden<sup>436</sup>. Mit der Hinwendung an den Meiji-Staat und dessen Behörden schien die Hoffnung verbunden, dass diese für die Sicherung der Zukunft des Nōgaku Sorge tragen würde – so wie bereits für das Gagaku und andere höfische Künste geschehen, deren Lage nach der Restauration ähnlich bedroht gewesen war<sup>437</sup>. Über sie und die Förderung durch die Kaiserin sowie verschiedene schulbezogene Vereine nahm die Elite jedoch zunehmend starken Einfluss auf die künstlerische Gestaltung, wie einst die Samurai um den Shōgun und seinen Hof in Edo. Für diesen Meiji-Japan tragenden Personenkreis stand die Reinheit der japanischen Tradition im Vordergrund, in der sie sich selbst und ihr Weltverständnis bestätigt sahen<sup>438</sup>. Eine Tradition, die sich die Akteure zu einem guten Teil selbst schufen.

Persönlichkeiten aus dem Nōgaku wirkten in mehrerlei Hinsicht in den Kriegen der Jahrhundertwende mit, sei es als Verbreiter von Propaganda oder Sammler von Unterstützungsgeldern (Chinesisch-Japanischer 1894–1895 und Russisch-Japanischer Krieg 1904–1905)<sup>439</sup>. Sie gingen in den Häusern der Mäch-

---

<sup>433</sup> Vgl. KAN 2009 31, GEILHORN 2011 84–85, THORNBURY 1997 56–57.

<sup>434</sup> Das Haushaltsministerium war seit 1871 für die Bewahrung und den Schutz von Kulturgütern der Architektur und Bildenden Kunst zuständig. Dies war infolge der Zerstörung buddhistischer Kulturgüter notwendig geworden, s. 4.1 68–71. Der Schutz wurde beständig auf andere Kulturgüter wie Landschaften usw. ausgeweitet, vgl. GIBBON, Kate Fitz: Appendix 1: Japan's Protection of Its Cultural Heritage – A Model, in: DIES. (Hrsg.): Who Owns the Past? Cultural Policy, Cultural Property, and the Law, New Brunswick/New Jersey/London 2005, 331–340 (GIBBON 2005b) 331. Das japanische Kaiserreich befand sich mit dem Schutz seiner Kulturgüter und der zeitweiligen Anerkennung und Schöpfung fremdländischer Kulturgüter im Übrigen auf der Höhe der Zeit, vgl. DIES.: Chronology of Cultural Property Legislation, in: DIES. (Hrsg.): Who Owns the Past? Cultural Policy, Cultural Property, and the Law, New Brunswick/New Jersey/London 2005, 3–8 (GIBBON 2005a) 3.

<sup>435</sup> FURUKAWA 1956 98–99 und RATH 2004 223 nennen zwei verschiedene Daten für den Eingriff des Haushaltsministeriums, 1887 und 1896. Während 1887 den Beginn der Förderung durch das Haushaltsministerium markiert, griff Haushaltsminister Hijikata Hisamoto 1896 direkt in die Organisation des Fördervereins ein, firmierte diesen um und engagierte sich persönlich, um den Erfolg zu gewährleisten, s. 10.2.3.

<sup>436</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 98–99.

<sup>437</sup> Zu Gagaku schreiben u. a. FURUKAWA 1956 61–72 sowie ORTOLANI 1995 39–53 (hier a. Bugaku).

<sup>438</sup> Hierzu s. 3.2.1 52–53, 4.1 70–73.

<sup>439</sup> Vgl. BARTH 1972 97, FURUKAWA 1956 99, insbes. KAGAYA 2008, 9.3.4 309–312 sowie SCHOLZ-CIONCA/OSHIKIRI 2004 zu dem Engagement zu Beginn des Russisch-Japanischen Krieges. Bei Kagaya werden hingegen die Aktivitäten der Truppen (insbes. Kanze und Umewaka) in beiden Kriegen behandelt. Historisches zu diesen Kriegen s. a. GORDON 2003 116–121, JANSEN 2000 430–445, SIMS 2001 76–89, ZÖLLNER 2006 271–274, 291–297.

tigen dieser Zeit ein und aus, als Lehrer, Freunde. Nō-Spieler waren keine Außenseiter mehr, aber auch nicht mehr zwingend abhängig von der Gunst der Herrschenden. Sie hätten sich auf eigene Füße stellen können. Dennoch banden sie sich weiter an ihre Förderer<sup>440</sup>, und erneut erwies sich diese Treue und Loyalität als ein Fehler. Einzelne hatten aktiv das Regime unterstützt, das in Japan in den 1930er Jahren den Ausbruch des Krieges in Asien mitverschuldet hatte, andere passiv, indem sie beispielsweise durch vorausseilende Zensur ein Eingreifen der Autoritäten in das Programm verhinderten oder die Aufführung von die Kriegslaune steigernden Stücken duldeten<sup>441</sup>. Kanze Hideo wertete die Kriegsjahre in einem Interview mit „Concerned Theatre Japan“ 1970 als förderlich für die Rückbesinnung auf die Kunst, nachdem sich zunehmend ökonomisches Denken in den Schulen durchgesetzt und die Qualität der Darstellung darunter gelitten hatte<sup>442</sup>.

### 11.3.2 Theater und Staat (1945 bis in die Gegenwart)

#### Phase 5: Endlich frei! Traditionelle Künstler im modernen japanischen Staat

Während der amerikanischen Besatzung wurde kurzzeitig ein Verbot von Nō diskutiert, jedoch nicht umgesetzt<sup>443</sup>. Heute ist die Förderung von Theater auf nationaler Ebene, zu der auch Nō und Kyōgen zu zählen sind, eine der Aufgaben der 1968 gegründeten ACA (Agency for Cultural Affairs, dt. „Abteilung für Kulturelle Angelegenheiten“, jap. Bunkachō)<sup>444</sup>, einem Quasi-Ministerium im Ministerium für Erziehung (MEXT)<sup>445</sup>. Gefördert werden unter anderem staatliche Theater, deren Etat aber nie komplett von der ACA oder deren nachgeordneten Behörden übernommen wird<sup>446</sup>. Bunraku und Kabuki profitieren von der Arbeit der ACA am meisten<sup>447</sup>. Auf der Ebene der Präfekturen und Kommunen bestehen darüber hinaus noch nachgeordnete Behörden mit ähnlichen Zuständigkeiten. Diese befolgen jeweils präfekturales Recht, das sich von nationalem im Detail unterscheiden kann<sup>448</sup>. Entsprechend der Ausstattung und dem Engagement der

<sup>440</sup> Bspw. indem sie bei der Inthronisierungsfeier Kaiser Yoshihitos spielen, vgl. FURUKAWA 1956 110, RATH 2004 225–226.

<sup>441</sup> Vgl. BRANDON 2008 38–41, RATH 2004 225, SMETHURST/SMETHURST 2008 33, insbes. jedoch, mit weiteren Verweisen, 9.3.4 313–316.

<sup>442</sup> Vgl. KANZE 1971 185r.

<sup>443</sup> Zu der Zensur durch die Besatzungsmacht s. 9.3.4 317, 10.2.5. Zu deren Folgen und den Präferenzen des Generalstabs vgl. ORTOLANI 1995 253 sowie BRANDON 2011, LEITER 2011.

<sup>444</sup> Zu der Geschichte der ACA schreibt einerseits HAVENS 1982 57–63. Sie ist aber auch auf der Homepage in japanischer und (kürzer) englischer Sprache zu finden: <http://www.bunka.go.jp/english/>.

<sup>445</sup> Vgl. HAVENS 1982 26. Er liefert außerdem einige Zahlen für 1980 (ibid. 4). Auch wenn sich die Förderung durch die ACA in der Zwischenzeit erhöht haben dürften, sind direkte Zuwendungen an alle Künste insges. sehr gering geblieben. 1980 lag der Anteil aller Ausgaben für sie bei zwei Fünfteln des Etats. Staatliche Unterstützung für Künstler war zu diesem Zeitpunkt jedoch noch relativ neu, vgl. ibid. 21. Traditionell bleibt die Beziehung zu Privatpersonen stärker, wie in vorangegangenen Kapiteln, insbes. 10.1, 10.3, bereits ausführlich geschildert.

<sup>446</sup> Vgl. HAVENS 1982 69–70.

<sup>447</sup> Vgl. ibid. 66–67.

<sup>448</sup> Vgl. ibid. 80–84, THORNBURY 1997 55–56.

jeweiligen Behörden werden Künste nicht nur auf den Bühnen, also nicht nur die Darsteller gefördert, sondern auch Bauten und andere Relikte, Kostüme, Masken und Requisiten. Nō und Kyōgen sind dabei als theatrale Künste (sie gehören zu den so genannten immateriellen Kulturgütern, siehe unten) eine nationale Angelegenheit, Gebäude und andere Relikte können jedoch auch auf niederer, präfekturnaler oder kommunaler Ebene gefördert oder gepflegt werden, beispielsweise Bühnen an einem bestimmten Tempel. Zahlreiche dieser Maßnahmen regt die ACA lediglich an, ohne sie zu finanzieren. Private Spenden an eine Kunst generell oder eine Künstlerorganisation hingegen begünstigen die japanischen Gesetze nicht – sie sind lediglich steuerlich absetzbar<sup>449</sup>.

Nō und Kyōgen begannen in den 1950er Jahren, sich voneinander zu lösen, nachdem das Kyōgen zunächst national, dann auch international zunehmend Aufmerksamkeit auf sich zog, wenn auch anfangs lediglich in einer zahlenmäßig begrenzten Forschergemeinschaft. Mittlerweile wird das Kyōgen nicht mehr nur als Schwestergattung des Nō, sondern eigenes Theater wahrgenommen, das als Gegengewicht zum ersten Nō in die Programme eingewoben wird<sup>450</sup>. Nō und in begrenzterem Ausmaß Kyōgen sind Elitentheater, ihre Künstler häufig auch in anderen kulturellen Bereichen wie Film und Fernsehen oder in Shingeki- oder Angura-Produktionen aktiv. Kominz beschreibt beispielsweise das Engagement der Shigeyama Sengorō-Familie für innerjapanische Touristen. In der Yasaka-Halle im „Gion Corner“ in Kyōto führt diese seit 1965 anstelle eines Shimai ein Kyōgen auf, eine auf acht Minuten gekürzte Fassung von „Bōshibari“ [13]<sup>451</sup>. Auf der deutschen Fassung der Webseite des „Gion Corner“ wird das Kyōgen folgendermaßen beschrieben: „Kyogen ist eine Theaterform, welche das Leben, wie es früher einmal war, auf komische Art darstellt.“<sup>452</sup> Kominz interessieren die Konzessionen, die die Künstler dem Zeitdruck machen, mit dem die Touristen sich von Sehenswürdigkeit zu Sehenswürdigkeit kämpfen. Anders als in den Jahren von der Meiji-Restauration bis zum Asiatisch-Pazifischen Krieg sind Schulen und Spieler nicht zuletzt aufgrund solcher Engagements heute in der Lage, sich selbst sicher zu finanzieren.

Erst Mitte der 1960er Jahre wurde das noch heute bestehende japanische Theatersystem eingeführt, in dem Theater kein eigenes Ensemble mehr unterhalten, sondern ihre Einnahmen aus den Mieten beziehen, die die Truppen ihnen zahlen. Diese wiederum sind Mitglieder einer Dachorganisation wie beispielsweise dem Nōgaku Kyōkai oder der Shōchiku-Gesellschaft (Kabuki). Doch es existieren auch Ausnahmen: Ensembles mit eigener Spielstätte wie die Schulbühnen der Nō-Schulen oder aber von Kommunen finanzierte Spielstätten wie das Setagaya Public Theatre (SePT)<sup>453</sup>. Beide stellen ihre Bühnen anderen Künstlern gegen die Zahlung einer Gebühr – und nach Genehmigung durch den jeweiligen Besitzer – zur Ver-

---

<sup>449</sup> HAVENS 1982 28–29 führt dies darauf zurück, dass es in Japan üblich sei, einzelne Künstler oder Künstlergruppen, bspw. Kanze Kiyokazu oder die Kanze insges., privat zu unterstützen, nicht jedoch einen Dachverband wie den Nōgaku Kyōkai. Dennoch haben öffentliche Zuwendungen private mehrfach überstiegen, vgl. *ibid.* 58.

<sup>450</sup> Vgl. hierzu KOBAYASHI/KAGAYA 2007 (Kyōgen), kürzer die Entwicklungen je in 9.3.4 317ff. und 10.2.6.

<sup>451</sup> KOMINZ 1988 199ff.

<sup>452</sup> <http://www.kyoto-gioncorner.com/global/de.html>.

<sup>453</sup> <http://setagaya-pt.jp/en>.

fügung<sup>454</sup>. Zusätzlich zu den eigenen Einkünften wird den Truppen und einzelnen Schauspielern in den traditionellen Bühnenkünsten staatliche Unterstützung zuteil, deren Zuwendung von der Bewahrung der schuleigenen Tradition abhängig ist. Darüber hinaus organisieren staatliche Stellen oder der Verwaltung nahestehende private Stellen Aufführungen auf kleineren und größeren Veranstaltungen, national wie international. Diese dienen in der Regel der Bekanntmachung von Nō und Kyōgen und haben stets das Ziel, durch Bekanntheit auch zukünftig die Finanzierung sicherzustellen, ohne dass für den Staat höhere Kosten in der Kulturpflege entstehen.

Nō und Kyōgen fallen unter dasselbe Fördergesetz von 1950 (Bunkazai Hōgohō)<sup>455</sup>, das auch sehr viel schwächere traditionelle Künste auf dem japanischen Land unterstützt. Darüber hinaus werden regelmäßig herausragende, in der Regel ältere Künstler aller Sparten in den Rang von Bewahrern Immaterieller Kulturgüter erhoben und speziell gefördert<sup>456</sup>. Diese Förderungsebene besteht in Nō und Kyōgen neben einer finanziellen Zuwendung, die durch ihre Entlastung des Künstlers Zeit und Raum für die Weitergabe der Tradition verschaffen soll, auch aus der Aufnahme in den Nihon Nōgakukai, dessen Mitgliedern bestimmte Privilegien wie die Einladung zu repräsentativen Auftritten gewährt werden. Sie sind Repräsentanten japanischer Kultur im In- wie Ausland und mit der Annahme ihres Titels dazu verpflichtet, ihre Kunst zu erhalten und an die nächste Generation weiterzugeben – möglichst unverändert, denn das Bunkazai Hōgohō, das Gesetz, das die Grundlage der Förderung bildet und bis heute mehrmals nivelliert wurde<sup>457</sup>, hat die Sicherung des Status Quo für die Zukunft zum Ziel, nicht die Förderung von Entwicklung und Fortschritt in den Künsten<sup>458</sup>. Die Bewahrung von Tradition gehört nicht nur aufgrund dieses Gesetzes zu einer der zentralen Aufgaben der ACA, wie deren innere Organisation zeigt. Über die Aufnahme in die Listen entscheidet der Rat für Kulturelle Angelegenheiten (CAC = Cultural Affairs Council), der aus fünf Mitgliedern zusammengesetzt ist, deren Nominierung dem MEXT obliegt und der der ACA angeschlossen ist. Diese übernimmt auch die Veröffentlichung der Liste der Kulturgüter, die den Status eines geschützten Kulturguts erhalten haben (mehr dazu in 11.4). Fortan erhält der Besitzer

<sup>454</sup> Vgl. NIINO 2009 23–24.

<sup>455</sup> 1949 kam es zu einem verheerenden Brand im Hōryū-Tempel, in dessen Nachbereitung zahlreiche Mängel in der bisherigen Erfassung förderungswürdiger Kulturgüter zutage traten. Die neue japanische Regierung kompilierte daraufhin mit Zustimmung des SCAP im Bunkazai Hōgohō ältere Kulturgüter betreffende Gesetze und korrigierte Fehler, die in der Vergangenheit v. a. bei der Verwaltung bereits erfasster und zu erfassender Güter begangen worden waren. So führte das Bunkazai Hōgohō bspw. eine Liste ein, in der alle geschützten Kulturgüter zentral verwaltet wurden, so dass keine Mehrfach- oder aber Nichtnominierung zustande kam, nur weil angenommen wurde, dass sich ein bestimmtes Kulturgut bereits auf einer der verschiedenen Listen befand. Darüber hinaus beschloss das Parlament die Ausweitung förderungswürdiger Kulturgüter auf einige materielle und erstmals auch immaterielle Güter, die bis 1950 nicht geschützt worden waren, vgl. GIBBON 2005b 332, THORNBURY 1997 56–57.

<sup>456</sup> S. 11.4.4 548–552, zu den Titeln THORNBURY 1997 55–56 sowie zu einigen Persönlichkeiten des Kyōgen mit diesen Titeln und ihrer Wirkung KOBAYASHI/KAGAYA 2007 166, 169–171.

<sup>457</sup> S. 11.4.4 548–552.

<sup>458</sup> Vgl. HAVENS 1982 58.

des Kulturguts oder aber der Kulturschatz selbst, wenn es sich um eine Person handelt, staatliche Zuwendungen, ist jedoch verpflichtet, jede Änderung am Zustand oder Standort des Kulturguts der ACA anzumelden, die daraus Konsequenzen für den Titel ziehen kann, und es der Öffentlichkeit zugänglich zu machen oder in Zusammenarbeit mit der ACA dafür zu sorgen, dass es der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird. Gibbon meint darüber hinaus, dass die Bewahrung des kulturellen Erbes in Japan einen besonders hohen Stellenwert genieße und das Bunkazai Hogohō nur eine Form der Repräsentation japanischer Kulturgüter sicherstellen solle. Kulturgüter würden tendenziell nicht aus Japan entfernt, weil sie zu hochgeschätzt würden. Kunstwerke im Besitz der kaiserlichen Familie beispielsweise seien nicht von der ACA erfasst, sondern würden von dem Haushaltsministerium verwaltet, das für den kaiserlichen Besitz und die Haushaltsführung der kaiserlichen Familie zuständig ist. Seit 2003 haben sich ACA, das Ministerium für Öffentlichkeitsarbeit, das Ministerium für Inneres, Post und Telekommunikation zusammengetan, um Informationen über und die Kulturgüter selbst im Internet verfügbar zu machen<sup>459</sup>. Reisen in das Ausland werden jedoch privat finanziert, auch wenn von offizieller Seite Unterstützung für solche Vorhaben bereit gestellt werden (zum Beispiel durch die Japan Foundation<sup>460</sup>). Künstler wie Nō- und Kyōgen-Spieler sind außerhalb Japans, ob sie es wollen oder nicht, kulturelle Botschafter ihrer Heimat<sup>461</sup>.

Staatliche Förderung ist in Japan also eng mit der Unveränderlichkeit traditioneller Künste verbunden und Projekte, deren Ziel in der Entwicklung dieser Künste besteht, werden vom Staat nicht unterstützt, solange sie ihre Tradition nicht beibehalten. Ähnliche Formen von Unterstützung kommen auch den Relikten zugeute. Bühnen, Masken und Kostüme sowie andere materielle Zeugnisse, deren Herstellung und Verwendung diese mit der Geschichte oder Produktion von Nō oder Kyōgen verbindet, werden hin und wieder ebenfalls zu Kulturschätzen erhoben und ihre Instandhaltung entsprechend vom Staat gefördert. Häufig setzen die Künstler selbst die Originale nur noch selten ein. Hierzu zählen beispielsweise Masken, deren Verwendung jedoch nur wenigen Spielern, in der Regel den Oberhäuptern der besitzenden Familien zu wenigen Anlässen gestattet ist und die deren ganzer Stolz sein können. Das hindert Handwerker und Künstler aber nicht daran, bis heute neue Masken und Kostüme anzufertigen, alte auszurangieren oder die Gesellschaften, neue Bühnen zu errichten. Die Staatliche Nō-Bühne und das Nationaltheater<sup>462</sup> gehören ebenfalls zu dem Förderprogramm, mit dem der Staat Nō und Kyōgen unterstützt – ihnen werden Aufführungsgelegenheiten eingeräumt und sichergestellt, dass Nachwuchs für die Bühne ausgebildet wird und werden kann. Darüber hinaus bemühen sich staatliche Fernseh- und Radiosender in ihren Programmen darum, traditionelle Künste im Inland bekannter zu machen und so neue Förderer zu gewinnen<sup>463</sup>, im ganzen Land organisieren staatliche Stellen Festivals und ähnliche Veranstaltungen und finanzieren diese (mit)<sup>464</sup>. Theater-Festi-

---

<sup>459</sup> Vgl. GIBBON 2005b 332–337.

<sup>460</sup> Vgl. HAVENS 1982 94–100.

<sup>461</sup> Mehr zu den Auslandsreisen und ihrer Wirkung bei THORNBURY 2001 oder in 10.5.2.

<sup>462</sup> Mehr zu beiden findet sich in 5.8 sowie zu den Ausbildungsgängen in 11.2.2 493–494.

<sup>463</sup> Vgl. COBIN 1969 169, 10.4.2 und 10.4.3.

<sup>464</sup> Vgl. HAVENS 1982 73.

vals werden allerdings in der Regel stärker von Shingeki- und Angura-Gruppen besucht, sofern sie nicht ausdrücklich der Förderung traditioneller Künste dienen. Eines der Beispiele für Veranstaltungen, auf denen vorwiegend traditionelle (Laien-)Gruppen spielen, ist das Kulturfestival, das seit 1968 in Tōkyō stattfindet. Die ACA finanziert es mit, weswegen nur Gruppen zugelassen sind, die durch sie gefördert werden. Der Eintrittspreis zum Kulturfestival ist niedrig, um jedem Interessierten den Zugang zu ermöglichen. Anders als auf anderen Festivals vergeben die Veranstalter keine Preise<sup>465</sup>.

Insgesamt fördert der Staat in Japan traditionelle Künste auf vielerlei Weise, seltener auch Nō oder Kyōgen direkt wie im Falle der Nachwuchsprogramme an der Akademie der Künste oder der Staatlichen Nō-Bühne. Einfluss nimmt er nicht direkt, sondern durch eine zweckgebundene Zuwendung von Geldern, auf die die Künste aber angewiesen sind, je kleiner die Gruppe Aktiver, desto mehr. Hauptsächlich werden Nō und Kyōgen nicht vom Staat getragen, sondern von einer Fangemeinde, bestehend größtenteils aus Schülern, Forschern und Liebhabern einer speziellen Spielrichtung. Diese füllen regelmäßig die kleinen Theater und bilden eine kleine, aber eingeschworene Gemeinschaft, in der ärmere ebenso wie reichere Japaner vertreten sein können. Heute werden Nō und Kyōgen also nicht mehr nur von einer bestimmten, gesellschaftlich herausgehobenen Personengruppe unterstützt, sondern können sich zurecht als in der Gesellschaft angekommen betrachten. Staat und Theater sind in Japan nicht mehr unangenehm eng verflochten, von einer Einflussnahme ist nur noch wenig zu spüren, abgesehen von der angesprochenen Bedingung für Zuwendungen. Tradition bleibt jedoch ein Verkaufsargument. Schüler werden vom Hauch der Jahrhunderte in der Lehre angezogen. Schulen müssen daher ein eigenes Interesse an der Bewahrung und Pflege von Tradition oder einer guten Reputation haben, um für diese nicht unattraktiv zu werden. Darüber hinaus würde die Abkehr von der Tradition einen Bedeutungsverlust der Iemoto bedeuten, an dem diese nicht interessiert sein können. Daher erscheint es unrealistisch, dass sich an der gegenwärtigen Situation in der nahen Zukunft etwas offen ändern wird, selbst wenn der Staat seine Zuwendungen einschränken oder die Bedingungen für sie ändern würde. Tendenziell zeichnete sich um die Jahrtausendwende ohnehin ein der Abkehr entgegen gesetzter Trend ab. Der Staat wird auf der Ebene der Präfekturen selbst zu einem Betreiber von Theatern und fördert deren Gründung, mischt sich also aktiv in die Kulturpolitik ein, obwohl dies in der japanischen Verfassung nicht vorgesehen ist. Insgesamt fördert der moderne japanische Staat Nō und Kyōgen nicht so großzügig wie das kaiserliche Japan<sup>466</sup>. Seine Hilfe ist außerdem verflochtener geworden und zeigt sich in mehreren Bereichen, in denen er sich jedoch nicht mehr so stark einbringt. Künstler genießen heute bedeutend größere Freiheiten als in dem kurzen Jahrhundert nach der Restauration kaiserlicher Macht, sind aber auch für sich selbst und dafür verantwortlich, dass ihre Kunst fortbesteht<sup>467</sup>.

<sup>465</sup> Vgl. *ibid.* 89–90, THORNBURY 1997 68ff.

<sup>466</sup> HAVENS 1982 29–30 weist darauf hin, dass das Kaiserreich vorwiegend den eigenen Zielen dienliche Künstler und Projekte gefördert habe.

<sup>467</sup> Vgl. RATH 2004 250.

### 11.3.3 Schlussbemerkung

Sarugaku/Nō und Kyōgen haben den Mächtigen Japans bis 1945 sehr viel zu verdanken. Ashikaga Yoshimitsu bot Zeami die Chance, ein Theater für die Bushi aus der Taufe zu heben und sich und seinen Nachfahren ein Leben bei Hof, jenseits der Elendssiedlungen, in denen er geboren worden war, zu sichern. Ohne diese Chance wäre der Sohn Kan'amis wohl einfach ein großartiger Schauspieler gewesen und es hätte, zumindest im Sarugaku, noch einige Jahrzehnte gedauert, bis die ersten Geheimschriften erschienen wären. Sarugaku und Kyōgen wurden in den nachfolgenden Jahrhunderten von den Samurai geformt, nicht nur in ästhetischer Hinsicht, sondern auch in der Lebensführung ihrer Spieler, ihrer Organisation und ihrer Weltanschauung. Weil die Perspektive der Spieler und ihrer Förderer seit der Restauration so sehr rückbezogen ist, ist dieses Erbe bis heute nicht verschwunden, sondern hat an Bedeutung möglicherweise sogar noch zugenommen. Waren in früheren Phasen der Entwicklung noch fiktive Bezüge auf eine gedachte, ferne Vergangenheit üblich, um sich zu legitimieren, gewannen in den 1960er Jahren Quellentexte und andere Zeugnisse aus der Zeit vor 1868 immer mehr an Einfluss auf das Bühnengeschehen. Nō und Kyōgen suchen sich selbst nicht in der Gegenwart, sondern an einem in der Geschichte unbestimmten Zeitpunkt ihres Ursprungs. Bis heute werden die Forscher und Künstler, die sich darum bemühen, diese Suche voranzutreiben, vom japanischen Staat unterstützt, der sich jedoch ansonsten weitestgehend aus der Finanzierung der Künste zurückgezogen hat. Anders als noch im Kaiserreich und unter der Militärdiktatur des vergangenen Jahrhunderts sind Nō und Kyōgen heute frei von der Einmischung der Mächtigen. Zu gering ist ihr Einfluss und zu gering ihr Wert in einem Japan, dessen Fokus sich verschoben hat. Heute muss keine japanische Nation mehr gebildet werden, um sich gegen die Beeinflussung von außen zur Wehr zu setzen, Nō und Kyōgen erfüllen nur noch eine Funktion der Erinnerung an die Edo-Zeit und ihre Ästhetik, mit der sich Interessierte aus dem In- und Ausland beschäftigen. Beide Künste kommen mit ihrer gesunkenen Bedeutung und ihrer neuen Rolle in der heutigen japanischen Gesellschaft gut zurecht, auch wenn es im Nōgaku Kyōkai und bei den Iemoto einiger Änderungen in der Selbstwahrnehmung bedurfte, um sich damit abfinden zu können. Alles in allem bleiben Nō und Kyōgen ein Produkt der Interessenförderung der Herrschenden der vergangenen Jahrhunderte. Bis an das Kriegsende dienten sie der Vermittlung von deren Vorstellungen von guter oder japanischer Kunst. Mittlerweile hat die japanische Regierung erkannt, dass sie vor allem Zeugnis über dieses historische Kunstverständnis ablegen können und werden deshalb bei der Pflege ihrer Tradition unterstützt. Umso besser wäre es, wenn genau unterschieden würde zwischen jüngeren und älteren Traditionen.

## 11.4 FINANZIERUNG DER SCHULEN

Für jedes Handwerk und für jede Kunst stellt sich die Frage nach der Finanzierung. Bereits Zeami riet daher dazu, sich mit denjenigen, die für diese aufkamen, gut zu stellen, seien sie nun arm oder reich. Zwar waren ihm Letztere lieber, nicht zuletzt aufgrund ihres Einflusses. Wer nicht spielen durfte, konnte auch seinen Unterhalt nicht verdienen. Ihm war jedoch ebenso bewusst, dass die Gunst der Reichen und



Mächtigen ebenso schnell, wie sie gewonnen, auch wieder verloren werden konnte. Ein guter Spieler bemühte sich daher nicht nur um die Gunst eines Einzelnen, sondern mehrerer Gruppen von Begeisterten, von Armen wie Reichen an allen Orten, an denen er auftrat. Denn nur wer breite Zustimmung fand, konnte sich darauf verlassen, nie Mangel zu leiden. Reich wurden Sarugaku-Spieler in Zeamis Tagen jedoch allen Geschenken zum Trotz nicht, denn nicht selten waren diese zweckgebunden oder insgesamt zu geringwertig oder speziell, um dem Aufbau eines Vermögens dienlich zu sein.

Dass sich die Situation der Sarugaku-Truppen nach Zeami mehrmals grundlegend änderte und so auch ihre Finanzierung einmal mehr, einmal weniger sicher schien, macht die Frage danach, woher und in welcher Form sie ihre Bezahlung bezogen, umso interessanter, und genau mit dieser wird sich dieses Unterkapitel befassen. Bezahlung hängt nämlich immer mit der Organisation einer Kunst oder eines Handwerks zusammen. Eine herausgehobene Stellung wie die eines Schuloberhauptes lässt sich nur dann behaupten, wenn dieses in der Lage ist, für ausreichend Mittel zu sorgen, um die finanzielle Sicherheit der Mitglieder seiner Schule zu gewährleisten. Zugleich sind es in der Geschichte von Nō und Kyōgen häufig wirtschaftliche Beweggründe gewesen, die die Entscheidung, Änderungen an der Kunst vorzunehmen, begünstigt haben. Denn deren (Schein-)Form bildet immer auch ein Verkaufsargument gegenüber einem Publikum, dessen Bedürfnissen begegnet werden muss. Das stellt sich heute nicht anders dar als in den Tagen Zeamis. Ebenso kann der Verlust der Finanzierungsgrundlage eine Schule so sehr erschüttern, dass sie daran zerbricht, wie mit der Sagi-Schule geschehen. Deren Mitglieder wurden nicht getötet oder aus dem Land gejagt, sie gaben ihre Kunst schlicht auf, sie wurden nicht ausgeschlossen und ihnen wurde nicht verboten, sie weiter auszuüben, sie sahen lediglich keine Möglichkeit mehr, sich mit ihr den Lebensunterhalt zu verdienen.

#### 11.4.1 Finanzierung und Förderung im Sarugaku bis zur Meiji-Restauration

Frühere Kapitel haben Facetten der Finanzierung einiger Sarugaku-Truppen im Zeitraum von ungefähr 1300 bis 1868 bereits berührt. Sie finanzierten sich über Spenden, Auftritte an den Höfen Adelliger und in den Häusern Wohlhabender sowie Festanstellungen an Tempeln und Schreinen, von denen jedoch nicht alle Truppen profitierten und von denen manche mehrere besitzen konnten. Da sie Paria waren, benötigten sie einen Protektor, der ihnen das Reisen gestattete<sup>468</sup>. Bis in das 14. Jahrhundert war Dengaku darüber hinaus beliebter als Sarugaku<sup>469</sup>. Erst die Favorisierung Zeamis durch Shōgun Ashikaga Yoshimitsu begann dies langsam umzukehren. Unter seinem zweiten Nachfolger Kanze Nobumitsu, dem Sohn Kanze On'amis, war die Ausstattung von Bühne und Schauspielern bereits bedeutend aufwändiger und kostspieliger geworden<sup>470</sup>. Bis in das 15. Jahrhundert bestand das Programm der nicht von den Ashikaga-Shōgunen beschäftigten Truppen häufig noch aus einer Kombination verschiedener Darbietungen, um ein breites Publikum zu erreichen<sup>471</sup>.

<sup>468</sup> Vgl. RAZ 1983 60–61, ORTOLANI 1995 79–81.

<sup>469</sup> Vgl. BARTH 1972 69.

<sup>470</sup> Vgl. SCHMITT 2012 97.

<sup>471</sup> Vgl. RAZ 1983 62–64, HASHI 1995 14–15.

Durch die Zuwendungen des Shōgun konnten die Hofschauspieltruppen diese nicht nur fallenlassen, sondern sich auch mehr auf das Sarugaku ihrer Truppengründer einlassen und in diesem die Aspekte verfeinern, die ihrem Gönner besonders gefielen. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts waren das ein wildes Spiel und ein aufwändiges Bühnenspektakel mit zahlreichen Schauspielern und Kulissen, mitunter sogar Pferden und Sänften auf der Bühne.

### Kanjin Nō

Kanjin Nō waren für die Truppen besonders einträglich<sup>472</sup>. Zunächst wurden sie von meist religiösen Auftraggebern an geeigneten, großen Orten veranstaltet, um Spendengelder für die Errichtung öffentlicher Gebäude zu sammeln und die Spieler anschließend von den Tempeln oder Schreinen bezahlt. Später, im 15. und 16. Jahrhundert, finanzierten der Shōgun oder mächtige Daimyō sie. Eher selten traten die Truppen selbst als Organisatoren auf, denn die Vorleistungen waren meist gewaltig<sup>473</sup>. Spätere Kanjin Nō sahen für die Spieler nicht nur eine feste Bezahlung vor, sie durften darüber hinaus Geschenke aus dem Publikum annehmen und diese behalten. Je nach Größe der Veranstaltung luden die Organisatoren mehr als eine Truppe ein.

<sup>474</sup>Gegen Mitte des 14. Jahrhunderts begann sich die Bindung der Truppen an Tempel und Schreine zu lockern, nachdem der Schwertadel sich der Künste angenommen hatte. Hashi behauptet in diesem Zusammenhang, dass sich ohnehin nur diejenigen Künste hätten durchsetzen können, die die Unterstützung des (Schwert)adels oder anderer, finanzkräftiger Mäzene erhalten hätten. Das ist sicher nur insofern richtig, als dass Handwerke und Künste, denen diese sich zugewandt hatten, finanziell so abgesichert waren, dass sie ihre Entwicklung in ästhetischer Hinsicht vorantreiben konnten, während weniger abgesicherte Handwerke und Künste Gewinne erwirtschaften mussten, um zu überleben. Für sie lohnte es sich eher, ein breites Spektrum an Stücken und Künsten anbieten zu können, mit dem sie Zuschauer aus verschiedenen gesellschaftlichen Schichten und an verschiedenen Orten zufrieden stellen konnten. Die Perfektionierung bestimmter Darstellungstechniken und damit eine Verengung auf einen vergleichsweise kleinen Personenkreis kam aus existentiellen Gründen nicht in Frage. Daher war das Mäzenatentum durchaus förderlich für manche Handwerke und Künste, insbesondere Handwerke wie das Sarugaku, aus dem Zeami dadurch eine Kunstform verfeinern konnte<sup>475</sup>. Die Yūzaki-Truppe war im 14. Jahrhundert nur eine von mehreren, die sich den neuen Machthabern andiente und für ihre Treue mit Privilegien, Reis und Kostümen belohnt wurde<sup>476</sup>. Die Kanjin Nō gewannen in diesen Tagen zudem mehr und mehr den Charakter kommerzieller Großereignisse<sup>477</sup>, deren Besuch sich die Veranstalter, Tempel, Schreine oder aber (in der Edo-Zeit) eine der Schulen, gut bezahlen ließen. Den Gewinn teilten sie sich mit den eingeladenen Truppen – oder

<sup>472</sup> Mehr zu diesen findet sich in 10.2.1 380–386.

<sup>473</sup> Vgl. RAZ 1983 76–77.

<sup>474</sup> Sofern nicht anders ausgezeichnet, stammen sämtliche Informationen insbes. zu den späteren Kanjin Nō aus GROEMER 1998a 232–239. 10.2.1 384 behandelt diese ebenfalls.

<sup>475</sup> Vgl. HASHI 1995 15.

<sup>476</sup> Vgl. RAZ 1983 85.

<sup>477</sup> LEIMS 1980 156–157 äußert sich zu der Kommerzialisierung der Dengaku Kanjin Nō.

behielten ihn ganz für sich, wenn der Veranstalter eine Truppe war. Mir ist nicht genau bekannt, wie das Teilen der Einnahmen geschah. Es ist durchaus möglich, dass die Truppen die Bühne von einem Tempel oder Schrein gemietet haben und diesen dann für die Nutzung und Helfer für ihre Dienste bezahlten.

In der mittleren und späteren Edo-Zeit verbot das Bakufu den Schulen, an den kleinen, nur eintägigen Kanjin Nō teilzunehmen, weshalb diese offiziell als Übungen deklariert wurden. Bis zu sechs dieser Übungen fanden im 17. Jahrhundert im Monat statt, was einen guten Einblick in die Einkünfte der Schulen geben dürfte. Denn Kanjin Nō gleich welcher Länge waren sehr ertragreich und lockten mit der Hoffnung auf große Gewinne. Besonders mehrtägige Kanjin Nō konnten sehr lukrativ sein, bedurften allerdings auch einer Genehmigung<sup>478</sup>. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts durften sie bis zu 15 Tage dauern. Großereignisse dieses Formats stellten für die Veranstalter jedoch auch ein Risiko dar. Zwar war die Aussicht auf den Gewinn von Reis und Sachspenden in der Regel gut, aber die Schulen gaben bereits große Summen nur für die Vorbereitung aus. Fiel das Kanjin Nō aus oder lief nicht so wie geplant, konnte es sein, dass am Ende ebenso gewaltige Verluste entstanden.

### **Sarugaku in der Sengoku-Zeit**

„Professionalität“ und „Laiantum“ wurden im Laufe der Muromachi-Zeit zu Kampfbegriffen um die Bewahrung von Privilegien und finanziellen Mitteln<sup>479</sup>. Mit zunehmender Beliebtheit des Sarugaku im 14. Jahrhundert überall in der japanischen Bevölkerung wurde auch die Aufnahme in eine der Truppen zu einer Einnahmequelle. Vor allem die Söhne reicher Familien bezahlten für das Privileg, zu einer der bekannten Truppen zu gehören, einige Scheffel Reis. Talent hingegen bildete häufig kein Kriterium für die Aufnahme. Schauspielerei galt noch als Handwerk, das durch Übung erlernt werden konnte, nicht als Kunst. Ein weiteres Kriterium bildete die Schönheit des Neulings. Schöne Schauspieler hatten größere Chancen, die Aufmerksamkeit eines Mäzens zu erregen und damit der Truppe dessen Gunst zu sichern<sup>480</sup>. Bereits vor der Anstellung am Hof des Shōgun war der Fortbestand der Truppen an deren Erfolg im Konkurrenzkampf nicht nur mit anderen Künsten, sondern auch anderen Truppen derselben Kunstrichtung geknüpft<sup>481</sup>. Es ist nicht bekannt, ob die Tokugawa ein Gesetz erlassen haben, das andere als die Mitglieder der Schulen davon hätte abhalten sollen, Sarugaku zu spielen. Groemer hält es für denkbar, dass es ein solches Gesetz auch nie gegeben hat und die Konkurrenz zwischen Professionellen und Laien nicht nur eingebildet ist<sup>482</sup>. Die Vehemenz und Ausdauer, mit der die Truppen (und späteren Schulen) Jahrhunderte lang gegen ihre (potenziellen) Nebenbuhler vorgehen, erscheinen in diesem Licht durchaus gerechtfertigt, möglicherweise sogar notwendig gewesen zu sein, um ihre herausgehobene

<sup>478</sup> FURUKAWA 1956 79 unterscheidet zwischen Kanjin Nō und Ichidai Nō. Zu der Veranstaltung Letzterer waren nur die Iemoto der Schulen berechtigt, und das nur einmal in ihrem Leben. Einzige Ausnahme bildete die Hōshō-Schule, deren Iemoto zwei veranstalten durfte, s. 10.2.1 384.

<sup>479</sup> Mehr dazu in 6.3, insbes. 6.3.2, 10.2.1 373–378; vgl. GEILHORN 2011 65.

<sup>480</sup> Vgl. HARRIS 2006 87, ORTOLANI 1995 81, RATH 2004 139–140.

<sup>481</sup> Hierzu insbes. RATH 2004 144–151.

<sup>482</sup> Vgl. GROEMER 1998b 120.

Stellung zu erhalten. Rein praktisch betrachtet mag sich das Spiel von „Laien“ und „Professionellen“ kaum voneinander unterschieden haben. Einzelne Truppen mit Festanstellung an einem oder mehreren Tempeln und Schreinen teilten dabei Gebiete unter sich auf und wehrten sich gegen Neuankömmlinge, so gut sie konnten, mehr oder weniger gemeinsam. Aus einer solchen Aufteilung haben sich auch die späteren Schulen des Nō und des Kyōgen entwickelt, indem sie andere Truppen assimiliert oder ausgelöscht haben, sich untereinander jedoch in Frieden ließen<sup>483</sup>. Formen von Unterhaltung, die denen der Truppen ähnelten, anderes Sarugaku, Dengaku, tänzerische Darbietungen und die Rezitationskünste, wurden nur bekämpft, sofern sie nicht bereits die Gunst anderer genossen. Während es beispielsweise auf dem von Kanze On'ami organisierten Kanjin Nō von Tadasugawara bei Kyōto im Jahre 1464 Dengaku-Spieler und Kusemai-Tänzern gestattet blieb, aus dem Repertoire und mit Requisiten des Sarugaku aufzuführen, wurde dies Shōmonji genannten Bühnenkünstlern verboten. Dabei waren diese im 15. Jahrhundert vor allem bei der Landbevölkerung beliebt und konnten auf eine ebenso alte Tradition zurückblicken wie das Sarugaku<sup>484</sup>.

Erst während der Bürgerkriegszeit wurde der Konkurrenzdruck unter den Sarugaku-Truppen stärker. Grundlegendes Problem war, dass die Truppen der Yamato-Region noch nicht so differenziert spielten wie später in der Tokugawa-Zeit und durchaus noch miteinander auf derselben Bühne stehen konnten. Die Vorliebe eines Fürsten für eine Truppe war daher eng mit der Vorliebe für die Person eines bestimmten Spielers (in der Regel eines Tayū) verbunden<sup>485</sup>. Hinzu kam, dass nicht nur die Yamato-Truppen Sarugaku spielten, sondern auch konkurrierende Truppen aus Hie, ebenfalls Günstlinge der Shōgun, von denen sie sich absetzen mussten<sup>486</sup>. Mit Hilfe der Bekanntgabe neuer und alter geheimer Schriften versuchten die Truppen daher, alte und neue Privilegien zu begründen oder zu festigen<sup>487</sup>. Zu dieser Zeit begannen die Kanze, Hōshō, Konparu und Kongō, das Sarugaku der Hie-Truppen mit dem Kanji für „Affe“, das der Yamato-Truppen jedoch mit dem für „Gottheit“ zu schreiben, um Ersteres zu diffamieren. Zeami hatte beide noch als gleichwertig betrachtet<sup>488</sup>.

In der Sengoku-Zeit gaben zahlreiche Patrone das Schauspiel auf und die finanzielle Lage der Truppen verschlechterte sich<sup>489</sup>. Entspannung bescherte erst die Einigung Japans Ende des 16. Jahrhunderts. Für die Yamato-Truppen vor allem deshalb, weil Oda Nobunaga das Heimatkloster der Hie-Truppen, das Kloster auf dem Berg Hiei, zerstörte. Durch den Einzug des Besitzes des Klosters waren die Schreine und Tempel nicht mehr in der Lage, Truppen zu finanzieren und die Hie-Spieler waren gezwungen, sich mit anderen zusammenzutun, und zwar denen aus Yamato, vorwiegend denen der Kanze<sup>490</sup>. Für sie wie für andere Truppen bis hinein

---

<sup>483</sup> Vgl. GEILHORN 2011 66, RATH 2004 37ff.

<sup>484</sup> Vgl. RATH 2004 62–66.

<sup>485</sup> Vgl. *ibid.* 92–93.

<sup>486</sup> Vgl. DERS. 1999 182.

<sup>487</sup> Vgl. DERS. 2004 159–176. Zu den Geheimschriften insbes. 175–176, ansonsten 11.1.1 447–450.

<sup>488</sup> Vgl. RATH 2004 83, 99–101.

<sup>489</sup> Vgl. DERS. 1999 181, DERS. 2004 94–96.

<sup>490</sup> Vorwiegend der Kanze- und der Kongō-Truppe, vgl. RATH 1999 184–185, DERS. 2004 97.

in die Edo-Zeit war die finanzielle Sicherheit, die die Yamato-Truppen boten, attraktiv genug, ihre Eigenständigkeit aufzugeben. Während der Edo-Zeit wurde die Kanze-Schule so zu der größten der Nō-Schulen<sup>491</sup>. Truppen jenseits des Hofes suchten sich andere Patrone, Daimyō oder Shomyō, an deren Höfen sie unterkamen. Die Errichtung von Bühnen und Unterkünften an den heimischen Höfen durch die Daimyō stellt ebenfalls eine Form der Förderung dar<sup>492</sup>.

### Konkurrenz unter den Schulen unter den Tokugawa

Die Schulen ließen in ihrem Kampf gegen Konkurrenten auch nach ihrer Aufnahme an den Hof der Tokugawa nicht nach. Ganz im Gegenteil, sie weiteten ihn nun auf andere Schaukünste aus, für die es zunehmend verlockender zu sein schien, sich die Geschichten und Techniken des Sarugaku anzueignen. Über immer neue Schriften und die Naraimono bemühten sich die Truppen des Bakufu, ihre Legitimität zu unterstreichen und sich gegen diese Konkurrenten durchzusetzen. Dabei bestand ihr Hauptanliegen schon lange nicht mehr darin, sich lediglich den Lebensunterhalt zu sichern. Sie gehörten nun zu den Samurai und verfügten über große Stipendien, die ihnen zu einem Reichtum verhalfen, den sie in ihrer neuen Stellung auch zur Schau stellen durften<sup>493</sup>. Sie waren jedoch nicht geneigt, ihren Erfolg mit anderen zu teilen. Für die Kanze, Hōshō, Konparu und Kongō war die Aufnahme der jungen Kita-Schule in ihren Kreis durch Tokugawa Iemitsu und die später folgende Demütigung ein Schock. Fortan schlossen sie sich nach außen ab und kehrten der Welt jenseits des Hofes den Rücken. Dabei war die Existenz der Truppen zu keiner Zeit gefährdet. Der Streit, den sie bei Hof um die Gunst des Shōgun führten, manifestierte sich in einem Luxus, von dem ihre Konkurrenten auf der Straße, in den Tempeln und Schreinen und in den Häusern der Reichen nur träumen konnten.

### Zusätzliche Mittel

Sarugaku-Truppen und später die Schulen besaßen neben den genannten noch andere Einnahmequellen: sie ließen Bücher mit ihrem Gesang (Utaibon) drucken und lehrten ihre Kunst an Interessierte, zumeist aus den Reihen ihrer Patrone, deren Familien und Freunden oder Gefolgsleuten. Bereits 1512 erschienen die ersten Gesangsbücher der Kanze- und Konparu-Truppen für die Laienunterrichtung. Groemer unterstreicht in diesem Zusammenhang, dass Sarugaku zu jeder Zeit in der ganzen japanischen Gesellschaft beliebt war, nicht nur bei den Samurai oder diesen nahestehenden Personenkreisen, einer Zuschreibung der Meiji-Zeit<sup>494</sup>. Zu den Gesangsbüchern gesellten sich im Laufe der Tokugawa-Zeit weitere Werke, in denen auch Bewegungen und Kostüme, Masken und sonstige Ausstattung beschrieben waren (Katazuke)<sup>495</sup>. Lehrer nutzten ausschließlich die von ihrer Schule herausgegebenen Bücher. Ihre Schüler, die aus allen Schichten (zumeist der städtischen) japanischen Gesellschaft stammten, waren daher gezwungen, sie zu erwerben.

<sup>491</sup> Vgl. RATH 2004 140.

<sup>492</sup> Vgl. insges. FURUKAWA 1956 76, GROEMER 1998a 230.

<sup>493</sup> BARTH 1972 88 schreibt, Spieler seien nur ein halbes Jahr lang aufgetreten und die andere Hälfte beurlaubt gewesen, ähnlich wie andere Samurai.

<sup>494</sup> Vgl. GROEMER 1998b 118, SCHNEIDER 1983 27.

<sup>495</sup> Vgl. RATH 2004 102.

ben, und nach der Einführung der Lizenzen nahmen die Schulen mehr und mehr über die Lehre ein<sup>496</sup>. Lizenzen waren wie heute käuflich und konnten nur von denjenigen erworben werden, die bereit waren, dafür zu bezahlen. Eine Shihan erhielt ein Schüler für gewöhnlich nach Abschluss seiner Ausbildung. Sie berechnete ihn dazu, selbst zu lehren und so zusätzlich zu seinem Stipendium Reis von seinen Schülern einzunehmen, Mittel, die er benötigte, um seinen aufwändigen Lebensstil als Samurai zu finanzieren. Den Unterrichtsinhalt bestimmte dabei der Iemoto seiner Schule. Dieser publizierte auch die Gesangs- und anderen zugelassenen Lehrbücher. So verdiente er an jedem neuen Schüler mit. Für ihn und seine Schule stellte dieses Geschäftsmodell eine Win-Win-Situation dar. Sie konnten gar nicht verlieren. Kanze Hideo bemängelte, dass das Lizenzsystem zu einem Niedergang künstlerischer Qualität geführt habe. Denn der Erfolg einer Schule maß sich weniger an dem Niveau denn an der Zahl der gegebenen Vorstellungen, und diese hing mit der Zahl der Schüler zusammen, die sie hatte<sup>497</sup>.

### Kyōgen

Kyōgenkata führten, sofern sie nicht einer Sarugaku-Truppe angeschlossen waren, bis in die Edo-Zeit noch eine Existenz am Rande der Gesellschaft. Sie traten in der Muromachi-Zeit noch mit und ohne Sarugaku-Spieler auf, wenn sie eine eigene Gruppe gebildet hatten<sup>498</sup>. Gehörten sie zu einer der Sarugaku-Truppen, übernahmen sie nicht nur administrative Aufgaben wie die Buchführung oder die Kostümaufsicht, sondern gaben auf der Bühne einen Erzähler oder Spaßmacher zwischen Maeba und Nochiba, während der Shite sich umkleidete<sup>499</sup>. Erst in der Edo-Zeit nahm die Eigenständigkeit der Kyōgenkata zu und sie genossen unter der Bevölkerung Edos und der Kansai-Region ein hohes Ansehen. Mitunter überflügelte das Kyōgen das Sarugaku in den Städten sogar noch an Beliebtheit. Diese Zunahme an Bekanntheit verlief parallel zu der Standardisierung des Kyōgen-Repertoires, die mit der schriftlichen Fixierung in den Denshō ab dem frühen 17. Jahrhundert einsetzte<sup>500</sup>.

#### 11.4.2 Förderer und ihre Rolle im japanischen Kaiserreich (1868 bis 1945)

Anders als die Organisationsform brach das Finanzierungsmodell der Sarugaku- und Kyōgen-Schulen mit dem Ende der Tokugawa-Zeit weitestgehend zusammen. Keene führt abweichend die Kongō an. Deren Zweige hätten sich nach ihrer Einstellung durch den Shōgun nicht auf den Hof in Edo konzentriert, sondern bis in das 19. Jahrhundert häufiger an Tempeln und Schreinen gespielt. Bis zu der Enteignung buddhistischer Einrichtungen (Shinbutsu Bunri, s. 4.1 72) blieben diese Beziehungen bestehen und minderten zumindest für sie den Schock<sup>501</sup>. Andere Schulen jedoch konnten sich nur schlecht oder gar nicht halten, bevor nicht der kaiserliche Haushalt sich der Spieler annahm. Der Bestand von Sarugaku und Kyōgen insgesamt schien

<sup>496</sup> Vgl. GROEMER 1998a 231, KEENE 1996 (1993) 230, RATH 2004 194–195.

<sup>497</sup> Vgl. KANZE 1971 191r.

<sup>498</sup> BARTH 1972 133 vertritt eine abweichende Position.

<sup>499</sup> Vgl. HARRIS 2006 50, 6.1.6 155.

<sup>500</sup> Vgl. SCHOLZ-CIONCA 1998 (Habil. München 1996) ab 107, insbes. 202–203.

<sup>501</sup> Vgl. KEENE 1996 (1993) 223.

gefährdet<sup>502</sup>. Erstaunlicherweise hielten in den 1860er und 1870er Jahren nach der Restauration nur die Kyōgen-Schulen (insbesondere in der Kansai-Region) zusammen, während zahlreiche Sarugaku-Spieler schon in den Jahren vorher die Städte verließen und anderweitig ihr Glück suchten, nachdem bereits in den 1850er Jahren der Spielbetrieb nahezu zum Erliegen gekommen war. Für die Sarugaku-Zweigschulen in Kyōto verbesserte sich die Lage bereits 1872, nachdem ein mir nicht näher bekannter Auftraggeber einen Goban für die Tante des Kaisers bestellt hatte. Mit diesem Ereignis schien die Krise von Sarugaku und Kyōgen in der alten Kaiserstadt mehr oder weniger überwunden und die Finanzierung gesichert zu sein. 1877 schließlich kehrte Kongō Kinnōsuke nach Kyōto zurück und baute seine Bühne wieder auf. Es bedurfte keines Iwakura Tomomi und keines Ulysses S. Grant mehr, um das Interesse der Förderer für das Sarugaku der Hauptstadt zu erwecken. Furukawa rechnet Kongō und dessen Rückkehr aus Tōkyō eine große Bedeutung bei der Wiederbelebung des Sarugaku in Kyōto zu, berechtigt oder nicht<sup>503</sup>.

Seit spätestens 1853, der Einfahrt der Schwarzen Schiffe in die Bucht von Edo und der erzwungenen Öffnung Japans für die Großmächte Europas und Nordamerikas, hatte der Shōgun keine Aufführungen vor einem nicht höfischen Publikum mehr organisiert, 1868 wurden nach seiner Abdankung darüber hinaus die Stipendien ausgesetzt, die die Spieler finanziert hatten. Die politische Destabilisierung des Landes und der Rückzug der Tokugawa und ihres Hofes in ihre Burg in Edo in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts trugen das Ihrige dazu bei, in den Sarugaku-Truppen Angehörige des Bakufu, also der shōgunalen Verwaltung zu sehen. Bereits in den 1850er Jahren hatte die Beliebtheit von Sarugaku daher im Zuge der um sich greifenden Unruhen in der Bevölkerung abgenommen, um 1870 erreichte sie einen Tiefpunkt. Entsprechend gingen die Schülerzahlen zurück und die Finanzierung insgesamt brach zusammen, zumal die Ansprüche der Spieler an denen von Gefolgsleuten des Shōgun ausgerichtet blieben. Die neue politische Führung des Landes schien nach der Restauration jedoch nicht geneigt, sich mit einer von dem Bakufu geförderten Kunst oder deren Künstlern auseinander zu setzen oder deren Finanzierung aufrecht zu erhalten. Für sie galt es, Japan zu modernisieren, nicht, an Altem festzuklammern. Bis zu dem Engagement Iwakura Tomomis blieben die Spieler gezwungen, sich andere Berufe zu suchen oder aber ihre Traditionen zu einem ungleich geringeren Gehalt am Hof des jungen Kaisers zu bewahren. Für viele erschien dieser Gedanke unerträglich und sie gaben lieber auf. Kostüme und Masken wurden verkauft, Bücher und andere Relikte der vergangenen Epoche, Erbstücke und Hinterlassenschaften der Vorfäter bei Sammlern und Kaufleuten aus aller Herren Länder versilbert<sup>504</sup>. Manche Spieler hielten sich eine Zeit lang mit der Zuwendung zu einem neuen, breiter angelegten Publikum über Was-

<sup>502</sup> Vgl. GEILHORN 2011 92, KAGAYA 2005 226, KOBAYASHI/KAGAYA 2007 144; die Sagi-Schule des Kyōgen verschwand, die Izumi- und die Ōkura-Schule hatten lange Vakanzen zu beklagen, s. 11.1.7. FURUKAWA 1956 85–87 beschreibt die Lage der Schulen in Kyōto.

<sup>503</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 104–105.

<sup>504</sup> Vgl. *ibid.* 83–85, KOMIYA 1956 7, ORTOLANI 1995 106–107, RATH 2004 220. In den Zeitungen der frühen Meiji-Zeit fanden sich nach KAGAYA 2005 226 immer wieder Nachrichten von Nō-Spielern, die das Erbe ihrer Familien verkauften, sich umbrachten oder ertranken. Manche verkauften sogar ihre Töchter, um irgendwie ein Auskommen finden zu können. FURUKAWA 1956 84–85 liefert einige Beispiele für den Professionswechsel herausragender Spieler nach der Restauration. Darunter zeichnet er auch den

ser oder engagierten sich später an Schulen, Universitäten oder im Shingeki<sup>505</sup>. Selbst nachdem der Kaiser und seine Mutter sich des Nōgaku angenommen<sup>506</sup> und manche Aristokraten sich ihnen angeschlossen hatten<sup>507</sup>, kehrten anfangs nur wenige Spieler zurück. Sie hegten zurecht Zweifel daran, wie sicher ihre neue Stellung sein würde. Das änderte sich in dem Maße, in dem das Engagement reicher und einflussreicher Persönlichkeiten des Meiji-Reichs zunahm<sup>508</sup>. Unterstützer fanden sich insbesondere unter denen, die durch die oder nach der Restauration groß und wohlhabend geworden waren, später auch an den Universitäten und bei den Studenten der nachfolgenden Generation, die die Edo-Zeit nur aus den Erzählungen ihrer Eltern oder Großeltern kannten<sup>509</sup>. Sie waren bereit, für die Bewahrung einer für ausschließlich japanisch geltenden Kunst zu zahlen, den Unterricht zu besuchen, über es zu schreiben und in ihren Freundes- und Bekanntenkreisen für es zu werben. Wohlhabende Japaner schickten ihre Kinder zu Nō-Stunden und lernten selbst, finanzierten die Gesellschaften und Vereine und über diese die Schulen und den Bau neuer Bühnen für diese, Wissenschaftler und Studenten sowie Besucher aus dem Ausland hingegen trugen Sorge, dass der Mythos vom Nōgaku, der heute noch in Lehr- und Sachbüchern zu finden ist, geschaffen werden und sich verbreiten konnte<sup>510</sup>.

Die 1881 gegründete Nōgakusha war noch ein schulübergreifender Verein<sup>511</sup>. Sie konzentrierte ihre Bemühungen auf den Bau einer Nō-Bühne, auf der alle fünf Schulen aufführen konnten<sup>512</sup>. Denn bis zu diesem Zeitpunkt bestanden in Tōkyō nur die eine Bühne im Aoyama-Palast für Aufführungen vor der kaiserlichen Familie und ihren Gästen, die der Öffentlichkeit nicht zugänglich waren, sowie verschiedene private oder schulintern genutzte Bühnen. Keiner dieser Orte eignete sich für Vorstellungen vor größerem Publikum. Denn bei ihrem Bau hatte es ausreichend große Bühnen im Stadtgebiet gegeben. Niemand hatte mit ihrer Zerstörung binnen

---

Lebenslauf Hōshō Kurōs nach, der sich zunächst in die Dienste des Kaisers begab und schließlich als Landwirt und Süßwarenhändler scheiterte, bevor Umewaka Minoru I. ihn auf die Bühne zurückholte, s. 10.2.2, 11.1.5.

<sup>505</sup> S. 9.3.4 307–309, 10.2.2 386–389, 11.1.5.

<sup>506</sup> Vgl. KOMIYA 1956 14–15. Hōshō Kurō, Kanze Kiyotaka, Umewaka Minoru, Kanze Tetsunojo V., Konparu Hiroshige, Kongō Tadaichi und Miyake Shōtarō erhielten ab 1878 ein jährliches Stipendium von 3000 Yen, um sich davon Kostüme zu kaufen, s. 10.2.2 393–394. RATH 2004 221 merkt an, dass Iwakura Tomomi sich um kaiserliche Unterstützung bemüht habe, weil ihm bewusst gewesen sei, dass nur der Kaiser in der Lage wäre, ein der Oper an Bedeutung nahe kommendes Theater zu finanzieren. Ohne die Unterstützung des Kaisers konnte das Nō seiner Meinung nach nie zu einem Nationaltheater des kaiserlichen Japan werden.

<sup>507</sup> KOMIYA 1956 14 schreibt, um die zehn Jahre nach der Restauration hätten sich die Fürsten genug erholt, um sich wieder dem Sarugaku widmen zu können. Zu dieser Zeit spielten allerdings nur ca. 100 Spieler.

<sup>508</sup> Vgl. GEILHORN 2011 98, ORTOLANI 1996 107.

<sup>509</sup> Vgl. KAGAYA 2001 162–165. GEILHORN 2011 96 merkt jedoch an, dass neben den Befürwortern kritische Stimmen aus denselben Reihen sowie denen der Theaterschaffenden zu hören waren, denen es nicht gefiel, dass das Sarugaku der Tokugawa unter anderem Namen neugeschaffen wurde.

<sup>510</sup> Mehr zu dem Stichwort „Shikigaku“ in 4.1.

<sup>511</sup> Bereits unter Beteiligung des Haushaltsministeriums, vgl. RATH 2004 221–222.

<sup>512</sup> Vgl. BARTH 1972 94–95, GEILHORN 2011 46. Genauerer findet sich in 5.6.



weniger Jahre gerechnet. Doch viele der ausreichend großen Bühnen lagen 1880 in Trümmern oder waren nach der Restauration aus genannten Gründen verwaist und anderen Zwecken zugeführt worden. Der am 1. Juli 1896 gegründete Nōgakukai bestimmte in seiner Satzung, dass die Schulen nicht in der Lage seien, sich selbst zu organisieren und für Nachwuchs zu sorgen, weswegen er sich an ihrer Stelle darum zu kümmern gedachte. Diese Zeilen blieben jedoch bis heute eine Absichtserklärung<sup>513</sup>. Denn finanziell waren die Nōgakusha und ihre Nachfolgervereine schlecht gestellt, ihre Organisation gestaltete sich nachlässiger als die der Schulen und alles in allem scheiterte zwar nicht das Bauprojekt an sich, aber der Versuch, mittels eines schulübergreifenden Vereins Nōgaku und seine Spieler aller Schulen gleichermaßen zu fördern<sup>514</sup>. Mitunter beauftragte das Haushaltsministerium direkt eine oder mehrere der Schulen damit, eine Aufführung auszurichten<sup>515</sup>.

Bis in die 1950er Jahre hielt sich der Mythos von Nōgaku als einem Theater der Eliten. Das erwies sich nicht nur im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts für die Nationaltheateridee Iwakura Tomomis als hinderlich, sondern es kostete die Schulen Ansehen unter der Bevölkerung der Städte, insbesondere der finanzkräftigen Mittelschicht des frühen 20. Jahrhunderts. Denn wer wäre bereit gewesen, für ein Theater der Reichen und Mächtigen zu spenden oder Mitgliedsbeiträge an einen Förderverein zu zahlen? Bei der Bevölkerung der Städte und auf dem Land in der Nähe der Städte war Kabuki nach wie vor beliebter. Nōgaku besaß zu keinem Zeitpunkt das Potenzial, ihm die Stirn zu bieten oder zu einem Konkurrenten um dessen Gunst zu werden<sup>516</sup>. Stattdessen blieben die Fördervereine weitestgehend Wohlhabenden vorbehalten, deren Engagement allein jedoch nicht ausreichte, um ihre Ziele zu erreichen. Der 1921 gegründete Nōgaku Kyōkai organisierte Schulen und Spieler schließlich vorwiegend aus der Notwendigkeit heraus, gegen die Eigenmächtigkeiten der Umewaka-Schule handeln zu müssen. Endgültig stabilisierten sich die Fördervereine erst nach dem Asiatisch-Pazifischen Krieg – in den Nōgaku Kyōkai und den Nihon Nōgakukai<sup>517</sup>.

Bis in die Nachkriegszeit ruhte die Finanzierung und Förderung der Schulen und Bühnen auf mehreren Schultern, und zwar auf denen

- (a) des Kaisers und seiner Familienmitglieder<sup>518</sup>,
- (b) des kaiserlichen Haushalts sowie des Haushaltsministers Hijikata Hisamoto<sup>519</sup>,
- (c) der Schüler,

<sup>513</sup> FURUKAWA 1956 107–108 bezieht sich hier auf den am 1. Juli 1896 gegründeten Nōgakukai.

<sup>514</sup> Vgl. KOMIYA 1956 15–18, FURUKAWA 1956 109, RATH 2004 222–223. Die Shiba-Bühne bestand von 1881 bis 1902. Zwischen 1894 und 1895, während des Chinesisch-Japanischen Krieges, diente sie als Kaserne.

<sup>515</sup> Vgl. KAGAYA 2005 233–234.

<sup>516</sup> Vgl. RATH 2004 224.

<sup>517</sup> Vgl. GEILHORN 2011 46–48, 10.2.2 395–400.

<sup>518</sup> 1899 bspw. finanzierte Prinz Komatsu einige Vorstellungen. Andere Prinzen und Fürsten ahmten ihn nach, vgl. KOMIYA 1956 19.

<sup>519</sup> Vgl. RATH 2004 220.

- (d) der Schulvereine<sup>520</sup>, unter deren Führung bis in die 1900er Jahre für jede der großen Nō-Shite-Schulen schuleigene Bühnen errichtet oder Kurse organisiert wurden,
- (e) der nicht schulspezifischen Fördervereine für Nōgaku und assoziierte Künste oder Handwerke<sup>521</sup>,
- (f) nationaler und internationaler Forscher und
- (g) nicht in einer der Organisationen erfassten Förderer und Spender.

Darüber hinaus finanzierten sich Spieler und Schulen ebenso wie heute über Eintrittsgelder, Gebühren, Mieten, Erlöse aus Buchverkäufen sowie später Tonaufnahmen und Rundfunkauftritten. Genau genommen führten sie das Finanzierungssystem aus der Tokugawa-Zeit also fort, nur dass ihre Förderer sich nicht mehr aus dem Samurai-Stand rekrutierten, sondern einer anderen, neuen gesellschaftlichen Elite angehörten.

Den Spielern, denen der kaiserliche Haushalt Fördergelder zukommen ließ, ging es finanziell bereits Mitte der 1880er Jahre, knapp 15 Jahre nach der Restauration, sehr gut. Bei Hof führten sie das Leben kleiner Fürsten, beschäftigten mehrere Bedienstete, besaßen Häuser oder große Unterkünfte mitten in der Stadt. Das bedeutet jedoch nicht, dass Spieler außerhalb von Tōkyō finanziell bedeutend schlechter gestellt gewesen wären. Ganz im Gegenteil, sie können in der Regel ebenfalls als äußerst wohlhabend bezeichnet werden und hoben sich markant von der restlichen Bevölkerung ab<sup>522</sup>. 1894 gaben die Schulen bereits Benefizspiele für die Soldaten im Chinesisch-Japanischen Krieg, mit beachtlichem Erfolg<sup>523</sup>. Verglichen mit der Armut, in der Umewaka Minoru I. und andere kurz nach der Restauration gelebt hatten, war das ein unvergleichlicher gesellschaftlicher Aufstieg. Minoru I. war neben seinen Einnahmen noch auf Spenden angewiesen gewesen, um seine kleine Bühne ausstatten zu können<sup>524</sup>, seine Nachfolger konnten sich die Orte aussuchen, an denen sie auftraten und in Luxus schwelgen.

Anders als die Schulen des Nō erhielten die Kyōgen-Zweigschulen und ihre Spieler nur geringe finanzielle Zuwendungen. Ihrer Kunst haftete der Ruch des Trivialen an, mit dem das neue Publikum des Nōgaku nichts zu tun haben wollte. Wenn zwischen den Nō ein Kyōgen gegeben wurde, drehten sie sich hin und wieder weg, um ihr Missfallen zu zeigen. Für sie war Kyōgen eine kleine Schwester des Nō, mit der sie sich abzufinden hatten. Das schlug sich auch in der Spendenbereitschaft nieder<sup>525</sup>. Ähnlich schlecht gestaltete sich die Lage des Nō in Kyōto. Denn

<sup>520</sup> Zu der Gründung einzelner Vereine s. 5.6, insbes. jedoch 10.2.2 395–400.

<sup>521</sup> 1902 bspw. kam Ikenouchi Nobuyoshi (1858–1934) nach Tōkyō und gründete einen Verein, dessen Ziel darin bestand, mit nächtlichen Vorführungen genug Geld zusammenzubekommen, um die Ausbildung junger Nō-Musiker fördern zu können. Zehn Jahre später wurde an der Musikschule in Tōkyō eine Abteilung für Nō-Musik gegründet, vgl. KOMIYA 1956 19–20.

<sup>522</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 77–78.

<sup>523</sup> Vgl. *ibid.* 1956 99. Den Chinesisch-Japanischen Krieg behandeln die in 11.3.1 522, Fn. 439 genannten Historiker an den angegebenen Stellen.

<sup>524</sup> Vgl. FURUKAWA 1956 89.

<sup>525</sup> Vgl. HATA/YOSHIKOSHI 1991<sup>2</sup> (1981) 33–34, KOBAYASHI/KAGAYA 2007 149, ORTOLANI 1995 150–156, SCHOLZ-CIONCA 2005b 117–118.

das Haushaltsministerium und die Fördervereine konzentrierten ihre Bemühungen auf Tōkyō und die dortigen Schulen. Diese wiederum machten ihren Einfluss auf ihre Zweigschulen in ganz Japan geltend, ohne dass diese jedoch sonderlich gefördert worden wären<sup>526</sup>. Kanze Hideo erklärte in seinem bereits mehrfach angesprochenen Interview mit CTJ, die Generation seines Großvaters sei insgesamt arm gewesen<sup>527</sup>.

Bereits in den 1890er Jahren sank die Zahl gemeinsamer Projekte wieder, bis Shitekata verschiedener Schulen nur noch gelegentlich zusammen auftraten. Diese Praxis änderte sich bis in die 1940er Jahre nicht mehr, denn eine über das beschriebene Maß hinausreichende Kooperation schien unnötig zu sein. Gegen Ende des Asiatisch-Pazifischen Krieges verschlechterte sich die finanzielle Lage der Schulen jedoch wieder so sehr, dass sie darin übereinkamen, zusammenarbeiten zu müssen, um ihre Traditionen am Leben zu halten. Von den Bühnen waren nach den Bombardements der letzten Kriegsjahre nicht genug übrig geblieben, um sie jeweils allein nutzen zu können. Daher sahen sich die Schulen gezwungen, gemeinsam auf denselben aufzutreten, gelegentlich sogar im selben Programm zu spielen<sup>528</sup>. Kanze Hideo merkt an, die Kanze-Schule, der die Kanze-Tetsunojō-Zweigschule angehört und nach wie vor die größte der Nō-Schulen, sei so arm gewesen, dass sie kein Geld für einen Vorhang gehabt habe – es ist unklar, ob er einen Agemaku oder einen Fetzen meint, hinter dem sich die Spieler umkleiden konnten. Shitekata seien ihm zufolge in das Vergnügungsviertel (zu den Kabuki-Theatern!) gegangen, um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen<sup>529</sup>.

### 11.4.3 Schauspielerei als Haupt- und als Nebenberuf seit der Meiji-Restauration

Zwischen 1868 und der Rehabilitation des Nō war es für die Spieler – insbesondere in den ersten Jahren – nicht unüblich, neben der Schauspielerei noch einen weiteren Beruf auszuüben. Umewaka Minoru I. konnte allein durch seine Schauspielertätigkeit nicht seinen Lebensunterhalt verdienen, und diejenigen, die der Bühne den Rücken gekehrt hatten, versuchten sich in verschiedenen anderen Berufen, manche mehr, manche weniger erfolgreich. Das änderte sich mit der Hinwendung des Kaisers Mitte der 1870er Jahre. 1886 betrug die Zahl der vom Kaiser geförderten Nō-Spieler und mit dem Nō assoziierten Künstler bereits wieder 1226. Sie waren hauptberuflich als Schauspieler, Musiker oder Handwerker tätig und führten kein schlechtes Leben. Entgegen der Lage nach 1945, in der die Finanzierung ihrer Kunst nahezu allein auf ihren Schultern ruhte, hieß es, Nō-Spieler hätten sich in der mittleren und späten Meiji-Zeit keine Sorgen um ihre Rechnungen machen müssen<sup>530</sup>. Heutzutage hingegen ist es für professionelle Spieler häufig wieder notwendig, sich neben Nō oder Kyōgen noch andere Einkommensquellen zu erschließen – ähnlich einem Schriftsteller, der nur selten allein von den Tantiemen seiner Bücher leben kann<sup>531</sup>. Traditionelle Kunst wird nicht ausgeübt, um das eigene Leben zu finanzie-

<sup>526</sup> Vgl. 7.4, 11.1.5.

<sup>527</sup> Vgl. KANZE 1971 190r.

<sup>528</sup> Vgl. KANZE 1971 186l.

<sup>529</sup> Vgl. *ibid.* 191r.-192l.

<sup>530</sup> Vgl. FURUKAWA 1956b 77–78.

<sup>531</sup> Vgl. SCHNEIDER 1983 99.

ren, sondern mit dem Ziel, sie am Leben zu halten<sup>532</sup>. Überspitzt formuliert, haben die Kurse, die Professionelle in der Regel anbieten, die Funktion, ihre eigene Kunstausübung zu finanzieren. Der Bedarf an professionellem Nachwuchs ist anderslautenden Aussagen wie denen von Arnott und Raz zum Trotz heute eher gering – nur kleinere und sehr kleine Zweigschulen wie Shigeyama Chūzaburō sind vom Verschwinden bedroht. Gäbe es jedoch mehr Spieler, wäre auch der Marktanteil für jeden Einzelnen kleiner, was zu weiteren finanziellen Schwierigkeiten führen könnte. Theoretisch reicht es daher aus, wenn jeder Aktive einen Nachfolger ausbildet, der ihn ersetzen wird, so dass die Größe der Gruppe der professionellen Spieler auf lange Sicht gleich bleibt. Zwar besteht dadurch das Risiko, dass eine der kleineren, schwächeren Linien ausstirbt, aber für die Finanzierbarkeit des Lebens eines Nō- oder Kyōgen-Künstlers erscheint das derzeit gelebte Szenario insgesamt besser geeignet. Ausschließlich in der Lehre aktive Mitglieder des Nōgaku Kyōkai helfen ihren jeweiligen Lehrern, indem sie die Schule über ihren Unterricht mitfinanzieren<sup>533</sup>. Denn ihre Schüler entrichten neben den Kurs- noch Lizenzgebühren und manche darüber hinaus Mieten für Bühne, Requisiten, Masken und Kostüme, die den Großteil der Einnahmen aus diesem Bereich ausmachen<sup>534</sup>.

Bereits in der frühen Nachkriegszeit wurde es für die Spieler notwendig, sich einen Nebenberuf zu suchen, um ihre Kunst zu finanzieren. Banu schreibt von Fabrikarbeiten am Tag und Training in der Nacht<sup>535</sup>, der Theaterhistoriker Arnott merkt zudem an, noch 1966/1967 sei es insbesondere für interessierte neue Besucher schwierig gewesen, in Erfahrung zu bringen, wann und wo gespielt werde<sup>536</sup> – sofern diese sich fanden, denn die Hürde für den Erstbesuch ist nach wie vor hoch. Zu dieser Zeit sicherten bereits nahezu ausschließlich geringe private Spenden und die Lehre die Finanzierung von Spielern und Schulen, so dass den meisten keine Wahl blieb, als sich den Lebensunterhalt anderweitig zu verdienen. Das galt in der Regel nicht für die „großen“ Spieler. Gemeint sind die Oberhäupter der Schulen und Zweigschulen und die mit Titeln der ACA (Agency for Cultural Affairs, dt. „Abteilung für kulturelle Angelegenheiten“, jap. Bunkachō) ausgezeichneten Einzelpersonen wie Shigeyama Sennojō II., denen die Aufgabe übertragen wurden, Nō/Kyōgen zu erhalten, zu pflegen und im In- und Ausland zu repräsentieren. Dennoch arbeiten Spieler wie Nomura Mansai II. neben ihrer Tätigkeit als Kyōgen-Spieler noch im Shingeki, in Film und Fernsehen, Werbung und im Radio<sup>537</sup>.

Den größten Anteil an den persönlichen Einnahmen eines Spielers machen spätestens ab den 1950er Jahren die Gelder aus Lehre und multimedialer Präsentation aus (Ton- und Videoaufnahmen)<sup>538</sup>. Für die Zeit davor ist der deutschen und englischen Forschungsliteratur nur zu entnehmen, dass es um die Spieler zwischen den

---

<sup>532</sup> Vgl. RIMER 1997 186.

<sup>533</sup> Vgl. PELLECHIA 2011 36.

<sup>534</sup> Vgl. RATH 2004 194.

<sup>535</sup> Vgl. BANU 1986 112.

<sup>536</sup> Vgl. ARNOTT 1969 125.

<sup>537</sup> Vgl. RIMER 1997 22.

<sup>538</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 176, JOHNSON 1982 115, KANZE 1971 192f., RIMER 1997 185–186. HAVENS 1982 4 ergänzt diese Liste noch durch Einnahmen aus Werbung, aber diese spielt im Rahmen von Nō/Kyōgen nur eine untergeordnete Rolle.

1880er und 1920er Jahren dank der kaiserlichen Zuwendungen besser bestellt gewesen zu sein scheint, denn manche bewohnten mitunter große Land- und Stadthäuser, beschäftigten mehrere Bedienstete und schwelgten im Luxus. Bereits unter der Militärdiktatur erschöpfte sich diese Geldquelle jedoch mehr oder weniger. Das bedeutet, ab dem Erstarken der Expansionisten um 1931 (Einmarsch in der Mandschurei) gingen die Zuwendungen an Spieler und Schulen zurück, bis sie schließlich aufgrund der steigenden Kriegsanstrengungen des Kaiserreichs nahezu ausblieben. Mehrfach ist zu lesen, dass die Spieler „während des Krieges“ nicht gut versorgt gewesen seien und sich, ebenso wie viele andere Japaner, Arbeit in den Rüstungsfabriken suchten, um ein Auskommen zu finden<sup>539</sup>. Der Zeitraum, auf den sich Kanze Hideos Bemerkungen hier beziehen, ist nicht klar umrissen, aber ich nehme an, dass es sich um den Pazifischen Krieg zwischen 1941 und 1945 handelt. Bis zu diesem Konflikt zeichnet sich die Lage des Kaiserreichs nicht prekär genug, um auch von hochgestellten Persönlichkeiten wie den Schauspielern und Musikern des Kaisers Arbeit in den Rüstungsfabriken zu verlangen. Lehrgelder umfassen heute wie damals nicht nur Kursgebühren, sondern auch Einnahmen aus dem Verkauf und Verleih von Textbüchern<sup>540</sup>, Kostümen und Masken sowie Requisiten und der Bühnenmiete für Schulaufführungen. Bethe/Brazell schränken ein, dass die Spieler häufig von den Schulen abhängig seien und deren Utensilien mangels eigener mieten müssen<sup>541</sup>. Schulen und damit ihre Oberhäupter verdienen darüber hinaus noch an den Gebühren für die Lizenzen, die den Rang (Kurai) eines Spielers innerhalb der Schule bestimmen und festlegen, welche Stücke er

<sup>539</sup> Vgl. KANZE 1971 186l.

<sup>540</sup> Kanze Hideo sprach 1970 von mehreren hundert Yen für zehn oder mehr Seiten eines Textbuchs. Das entspricht einem Preis von ca. 1 Deutschen Mark zur selben Zeit je ca. 100 Yen. Ungeachtet der damaligen Unterbewertung des Yen ist das ein in der Tat hoher Preis für einige Blatt Papier, und gemessen an der Zahl der Schüler der Kanze-Schule wird die gewaltige Höhe der Einnahmen deutlich. Kanze Hideo spricht für denselben Zeitraum von ungefähr einer Million Schüler der Kanze-Schule bzw. ihrer Zweigschulen. Das mag übertrieben sein, zeigt aber die Dimension, in der gedacht werden muss. Die Kirchensteuereinnahmen der evangelischen Kirche in Deutschland betrugen im Jahr 1970 umgerechnet 1,122 Millionen Euro (nach <http://www.ekir.de/www/downloads/Tab03-2014.pdf>, nicht mehr online). Das entspricht 2,195 Millionen Deutsche Mark nach dem Umrechnungskurs vom 1. Januar 1999. Hätten besagte eine Million Schüler jeweils ein Textbuch zu dem Preis von zwei Mark zwanzig gekauft (ca. 220 Yen), lägen die Einnahmen der Kanze-Schule über den Einnahmen der EKD aus der Kirchensteuer in ganz Deutschland – und Schüler kaufen nicht nur ein Textbuch, sie erstehen mehrere oder gleich eine Kompilation, deren Preis höher liegen dürfte. Verglichen mit dem Eintrittspreis zu einem Nō-Programm auf der Umewaka-Bühne in Tōkyō im Jahr 2013 von 2000 Yen, umgerechnet 14,31 Euro, die ca. 400 Besucher zu entrichten haben, erscheinen diese Einnahmen bedeutend höher. Zudem sind die Textbücher standardisiert und müssen, einmal aufgelegt, theoretisch nicht mehr redigiert werden. Dieselben Druckfahnen können immer und immer wieder verwendet werden, vgl. *ibid.* 190r.-191l. oder 7.4 225–228. Dieses Gedankenspiel dient lediglich der Veranschaulichung der Zahlen und kann sich kaum akademisch nennen. Laufende Kosten, Mieten usw. habe ich nicht einbezogen. Sowohl EKD als auch die Kanze-Schule haben andere Einnahmequellen neben Kirchensteuer und Textbuchverkauf sowie je verschiedene Kosten, deren Höhe sich nach Bundesland und Standort einer Bühne richten. Während die EKD eine Reihe von Steuervergünstigungen genießt, sind Schulen von Nō und Kyōgen Privatunternehmen, usw.

<sup>541</sup> Vgl. BETHE/BRAZELL 1990 180.

spielen darf und welche nicht<sup>542</sup>. Ihnen kommt zugute, dass insbesondere anspruchsvolle Spiele bei den Schülern beliebt sind. Diese erfordern eine gewisse Erfahrung und die Kenntnis mehrerer Geheimnisse (Narai). Entsprechend teuer ist der Erwerb der Lizenz und lange muss der Schüler lernen (und zahlen), bevor er sie spielen darf. Für jedes Narai muss ein Etappenstück (Sotsugyō) absolviert werden, so dass die Einnahmen je Schüler insgesamt recht hoch ausfallen<sup>543</sup>. Wer die Gebühren nicht zu zahlen bereit oder in der Lage ist, kann aus der Schule ausgeschlossen werden (Hamon). Diese Entscheidung liegt jedoch nicht bei seinem Lehrer, sondern bei dem Iemoto der Schule, bei dem zwar jederzeit Einspruch gegen einen Hamon eingelegt werden kann, der jedoch nicht verpflichtet ist, sich zu erklären (11.2)<sup>544</sup>.

Warum ist es heute, abgesehen von einer Handvoll Ausnahmen, nicht mehr möglich, mit Vorstellungen von Nō/Kyōgen den Lebensunterhalt zu finanzieren? Omote Akira konstatierte doch bereits 1979 auf dem 4. Internationalen Symposium der Hōsei-Universität einen durchgehenden Spielbetrieb. Irgendwo in Japan werde immer und an jedem Tag ein Nō gegeben, bekräftigte er in diesem Vortrag. Omote sah dies als Zeichen dafür, dass Nō/Kyōgen eine positive Zukunft vor sich hätten<sup>545</sup>, ganz anders als Raz. Dieser zeichnete 1981 ein sehr viel düstereres Bild vom Zustand beider Künste, denen es an Nachwuchs auf und vor der Bühne mangle<sup>546</sup>. Dass die Lage von Nō, das in den 1960er Jahren sehr beliebt war, unterschiedlich bewertet wurde, ist auch an der Bemerkung Kanze Hideos zu erkennen: „The fact that Noh is relatively popular today indicates that Noh is in serious artistic trouble“. Damit bezog er sich auf den seiner Meinung nach musealen Charakter des Nō, hinter dem er Stagnation zu erkennen glaubte. Derselbe Umstand, den Omote zehn Jahre später als Beweis für die Vitalität von Nō/Kyōgen anführt, stellt für den späteren Iemoto der Kanze Tetsunōjō-Linie also einen Indikator für den Niedergang seiner Kunst dar<sup>547</sup>. 1981 hingegen, mehr als zehn Jahre nach Hideo, schrieb Raz, Nō erreiche nur wenige Menschen und werde, so es überleben könne, auch immer eine Nischenkunst bleiben. Seine Prognose für die Zukunft des Nō fiel dementsprechend ungewiss aus<sup>548</sup>, ebenso wie die des Theaterhistorikers Arnott 1969<sup>549</sup>. Umso überraschender erscheint der Beitrag Emmerts, der 1997 verzeichnete, Nō befände sich nicht im Niedergang, sondern steige, ganz im Gegenteil, in der Gunst seines Publikums und sei bekannter denn je<sup>550</sup>. Ergänzend zu diesen Kommentaren verschiedener Forscher hat Cobin 1969 die Anzahl der Programme für Nō/Kyōgen in Tōkyō vom 17.9.1967 bis zum 16.3.1968 mit 118 angegeben. „Programme“ bilden für ihn eine Einheit von bis zu fünf Nō und drei

<sup>542</sup> COLDIRON 2004 265, Fn. 37 berechnet die Summe aus Gebühren, Mieten und Lohn für die Teilnehmer an einer Vorstellung eines „Bühnenprogramms“, das sie nicht näher bestimmt, auf 5000 Britische Pfund pro Spielabend. Das entspricht einer Summe von rund 6150 Euro.

<sup>543</sup> Vgl. insges. BRANDON 1997 12, HAVENS 1982 22–23 bzw. 52, 70.

<sup>544</sup> Vgl. *ibid.* 24.

<sup>545</sup> Vgl. OMOTE 1983 388–390.

<sup>546</sup> Vgl. RAZ 1983 270.

<sup>547</sup> Vgl. KANZE 1971 190r.

<sup>548</sup> Vgl. RAZ 1983 256.

<sup>549</sup> Vgl. ARNOTT 1969 125.

<sup>550</sup> Vgl. EMMERT 1997 20.

Kyōgen, deren Besuch mit der Lösung einer einzelnen Eintrittskarte möglich ist<sup>551</sup>. Havens wiederum gibt die Zahl der Besucher von Nō/Kyōgen<sup>552</sup> für die Jahre 1955 bis 1980 mit jährlich 150.000 an<sup>553</sup>. Für gewöhnlich wurden Karten von Unternehmen zu mehreren für ihre Mitarbeiter gekauft, damit diese sich an einem traditionellen Theaterabend erholen konnten<sup>554</sup>. Für jedes dieser Programme wirbt der Hauptspieler oder werben die Hauptspieler seine oder ihre Nebenkünstler an und muss für die Bühne bezahlen, sofern er nicht selbst angeworben wurde oder eine schuleigene Bühne benutzt. Für den einzelnen Spieler, ganz gleich welcher Schule, fällt die Anzahl der Programme insgesamt relativ niedrig aus. Selbst Hauptspieler im Kyōgen wie Shigeyama Chūzaburō IV. und sein Sohn kommen nur auf je zehn Vorstellungen im Monat – und außer ihnen spielen in ihrer Schule keine Kyōgenkata. Für ein Auskommen reicht das kaum aus<sup>555</sup>. Ähnlich schwierig gestaltet sich die Lage der Izumi-Geschwister, die in der Kyōgen-Welt aufgrund der Führungsprobleme in der Izumi-Schule isoliert dastehen. Selbst ausgezeichnete Spieler wie Miyake Tōkurō X. müssen sich in dieser Situation nach alternativen Geldquellen umsehen<sup>556</sup>. Die Auswahl der Nebenkünstler ist zudem je nach Schule unterschiedlich, weswegen isolierte Schulen einen noch schlechteren Stand haben. Das hat auch die Umewaka-Schule in der Zeit des „Schismas“ in der Kanze-Schule erfahren müssen<sup>557</sup>. Denn traditionell arbeiten nur bestimmte Schulen zusammen<sup>558</sup> (6.3). Hinzu kommt, dass zu den oben genannten Programmen auch „moderne“ Vorstellungen zählen<sup>559</sup>. Verglichen mit Shingeki-Schauspielern, die in einem Ensemble oder an einem Theater engagiert sind und damit ihr Auskommen finden, fällt der Verdienst der nicht traditionellen Spieler eher gering aus. Sie werden vom Shite oder der Schule je Vorstellung bezahlt, nicht jedoch für ihre Teilnahme am Unterricht. Auch sind sie nicht festangestellt. Festangestellt sind nur diejenigen, die die Bühne und die Schule pflegen, nicht jedoch jedes Mitglied einer Schule, auch wenn diese ihren Anteil an der Pflege des Schuleigentums haben.

Je kleiner eine Schule, je weniger Mitglieder sie hat, desto schwieriger ist es, mit den Einnahmen aus der Kunstausbübung und Gebühren, Mieten und Bücherverkäufen auszukommen. Insbesondere diese kleinen Schulen sind darauf angewiesen, dass Schüler andere Schüler anwerben und sich neben Familie und Beruf unentgeltlich für die Schule und den Unterricht engagieren<sup>560</sup>. Dieses Engagement kann auch in der Form von Zuschauerorganisationen erfolgen, geschieht jedoch vorwiegend im Kabuki und anderen Bühnenkünsten, deren Besucherzahlen oh-

<sup>551</sup> Vgl. COBIN 1969 159. Cobin unterscheidet zwar noch nach traditionellen und modernen Vorstellungen, nicht jedoch danach, ob nur bestimmte Passagen oder ganze Stücke aufgeführt werden.

<sup>552</sup> Ohne Angabe des Formats.

<sup>553</sup> Vgl. HAVENS 1982 9.

<sup>554</sup> Vgl. COBIN 1969 169–170, HAVENS 1982 30–31. Dies geschieht v. a. im Kabuki.

<sup>555</sup> Vgl. KUZEL 2007 204–205.

<sup>556</sup> Vgl. GEILHORN 2011 183.

<sup>557</sup> Näheres dazu bei SCHNEIDER 1983 in der Chronologie auf den Seiten 45–63.

<sup>558</sup> Vgl. 6.3, insbes. 6.3.1.

<sup>559</sup> Hierzu auch BANU 1986 117–119. Für ihn stellt sich im Falle „modernen“ traditionellen Theaters lediglich die Frage nach dem Grad der zulässigen Innovation.

<sup>560</sup> KUZEL 2007 203–205 kann hier beispielhaft gelten, allgemeiner liest sich HAVENS 1982 245.

nehin höher liegen<sup>561</sup>. Für Nō/Kyōgen verlieren diese Organisationen vermutlich an Bedeutung, weil sich das Publikum zu großen Teilen aus Praktizierenden zusammensetzt und das Ereignis insgesamt intimer ist. Persönliche Beziehungen zwischen Künstlern und Zuschauern wiederum spielen im Kabuki mit seinen großen Theatersälen eher keine Rolle. Das Engagement der Schüler in Nō und Kyōgen beschränkt sich daher auf direkte Hilfe vor, während und nach dem Unterricht, finanzielle Unterstützung, den Erwerb von Lizenzen, Mieten, Werbung und den Besuch der Vorstellungen. Zweigschulen, auf die diese Aussagen zutreffen, finden sich vor allem im Kyōgen, das in bedeutend geringerem Umfang durch die beiden großen Schulen organisiert und auch insgesamt kleiner ist als das Nō.

Für alle Schulen gleichermaßen von Bedeutung sind die Beziehung zwischen Lehrer und Schüler und der Schüler untereinander (10.1). Denn sie bilden die Grundlage des Großteils ihrer Einnahmen. Gesunde Beziehungen innerhalb der Gruppe begünstigen den Besuch von Vorstellungen und den Gruppenzusammenhalt, den Erwerb von Materialien zum Erreichen neuer Ränge sowie ganz allgemein das Engagement der Schüler für die Schule oder zumindest ihren Lehrer, über den aber auch die Schule als Ganzes profitiert<sup>562</sup>. Nicht zuletzt ist es das Engagement der Schüler, das die Schulen am Leben hält<sup>563</sup>. Deren persönliche Bindung an ihre Lerngruppe muss deshalb als Grundlage der Finanzierung von Nō und Kyōgen betrachtet werden. Für das Publikum gilt Ähnliches. Es besteht in Nō und Kyōgen nach Havens zu neun Zehnteln aus Verwandten, Bekannten und Freunden der Künstler, also Personen, die eine persönliche Beziehung zueinander haben<sup>564</sup>. Auslandsreisen sind vor allem für die Künstler im In- und Ausland betreuenden Organisationen lohnend, sowohl der privaten als auch der staatlichen. Entsprechend werden aber auch bevorzugt solche Länder Ziel der Reisen, an denen diese Organisationen ein besonderes Interesse haben<sup>565</sup>.

Manche Spieler haben zwei oder mehr Künste oder Handwerke gemeistert, um für mehr Vorstellungen angeworben werden zu können<sup>566</sup>. Die Bezahlung hängt jedoch von der Funktion innerhalb des Schaffensprozesses ab, so dass sich nicht alle gleichermaßen lohnen<sup>567</sup>. Fuekata beispielsweise werden nicht in jedem Stück benötigt und Tsure nur in wenigen Stücken intensiv eingesetzt. Eine Tsure-Rolle ist zudem nicht so gut bezahlt wie eine Shite- oder Waki-Rolle, obwohl manche Schulen bis in die Nachkriegszeit ausschließlich Tsure ausgebildet haben (beispielsweise die Umewaka). Neben einigen beliebten Spielern, die nicht nur für schulinterne Veranstaltungen nachgefragt werden, bleiben für den Einzelnen kaum genügend Gelegenheiten, zu Geld zu kommen, so dass die traditionelle Kunstausübung für viele den Charakter eines Nebenberufs annimmt. Bis 1980 verschlechterte sich die finanzielle Lage des Nō sogar noch, weil es aussah, als kämen keine jungen Zuschauer zu den Vorstellungen, sondern nur alte, deren Leben bald

---

<sup>561</sup> Vgl. HAVENS 1982 249.

<sup>562</sup> Vgl. *ibid.* 21, 26, PELLECHIA 2011 36, 10.1.2 bis 10.1.4 sowie in 11.2.1.

<sup>563</sup> Vgl. KUZEL 2007 200–201.

<sup>564</sup> Vgl. HAVENS 1982 21–22, 25–26.

<sup>565</sup> Vgl. THORNBURY 2001 221–222.

<sup>566</sup> Vgl. HAVENS 1982 246.

<sup>567</sup> Vgl. KUZEL 2007 205.



enden würde<sup>568</sup>. Ohne Publikum aber keine Vorstellungen und ohne Vorstellungen noch weniger Einnahmen. Heute werden circa ein Drittel aller Einnahmen aus den Vorstellungen (mit und ohne Programm) erwirtschaftet, der Rest stammt aus Lehr- und anderen Tätigkeiten neben der traditionellen Kunstausübung<sup>569</sup>.

Sowohl in den Nō-Schulen als auch und insbesondere in den Kyōgen-Zweigschulen kommt den Spielgruppen (beispielsweise Mei no Kai, Hana no Kai, Nōgaku Runessansu no Kai) eine große Bedeutung bei der Organisation von Auftritten zu. Mitglieder üben gemeinsam und spielen häufig gemeinsam, auch wenn sie nicht aus derselben Schule stammen. Besonders im Kyōgen übernehmen diese Gruppen die Funktion eines einzelnen, Vorstellungen organisierenden Spielers. Das liegt daran, dass im Kyōgen nicht ein Hauptspieler die Gestaltung des Spiels verantwortet, sondern es zwei oder drei Kyōgenkata gemeinsam sind, von denen der Bühnenerfolg abhängt. Während ein Nō-Shite auch mit einem schwachen Waki oder Tsure glänzen kann, ist dies für den Kyōgen-Shite nicht möglich. Er benötigt einen guten Ado, um eine gute Vorstellung zu liefern. Allerdings ist es für einen herausragenden Spieler möglich, sich über die Gründung einer Spielgruppe, deren Zentrum er selbst bildet, von anderen guten Spielern abzusetzen. Zwei oder mehr dominante Spieler in derselben Spielgruppe arbeiten nicht gut zusammen, auch wenn das Publikum sie häufig gerne gemeinsam auf der Bühne sehen möchte<sup>570</sup>. Bereits an anderer, jeweils relevanter Stelle, habe ich einige repräsentative Spielgruppen aufgeführt. Manche von ihnen sind altersbeschränkt wie die Hanagata Kyōgen Shōnen Tai und ihre Mitglieder wechseln im Laufe der Zeit, abhängig von ihrer persönlichen Zielsetzung und ihren Beziehungen zu anderen Mitgliedern oder anderen Spielern und persönlichem Engagement beispielsweise in der Lehre<sup>571</sup>. Die Nōgaku Runessansu no Kai war eine solche themenbezogene Spielgruppe, in der die Begegnung von Spielern im Vordergrund stand und aus der heraus sich weitere Spielgruppen gründeten, deren Lebensdauer jedoch auf wenige Jahre begrenzt war. Sie organisierte auch Programme<sup>572</sup>.

Bislang habe ich nur von den rund 1500 (2003: 1546)<sup>573</sup> professionellen Spielern geschrieben, die im Nōgaku Kyōkai organisiert sind. Bereits an anderer Stelle habe ich jedoch darauf hingewiesen, dass nicht alle registrierten Spieler auch auf der Bühne aktiv sind. Manche besitzen eine quasi ruhende Mitgliedschaft oder sind ausschließlich in der Lehre tätig. Genaue Zahlen finden sich in deutscher oder englischer Sprache derzeit leider nicht. Seit 1957 besteht neben dem Nōgaku Kyōkai, der unter verschiedenen Namen seit 1880 besteht (zuletzt umfirmiert 1945), noch der Nihon Nōgakukai. Dessen Mitglieder sind ausnahmslos Träger des Titels „Jūyō Mukei Bunkazai Sōgō Shitei Hojisha“ („Gruppenauszeichnung für die Bewahrung von bedeutenden immateriellen Kulturgütern“). Dieser ist eine Gruppenvariante des Titels „Jūyō Mukei Bunkazai Kakko Shitei Hojisha“ („Individualauszeichnung für die Bewahrung von bedeutenden immateriellen Kulturgütern“), auch bekannt als „Ningen Kokuhō“ („Lebender Nationalschatz“). Das bedeutet, Mitglied im Nihon Nōgakukai zu sein, ist gleichbedeutend mit der Repräsentation nicht nur der

<sup>568</sup> Vgl. RAZ 1983 270.

<sup>569</sup> Zahlen aus GEILHORN 2011 15.

<sup>570</sup> Vgl. KOBAYASHI/KAGAYA 2007 174.

<sup>571</sup> Vgl. insges. *ibid.* 169–171

<sup>572</sup> Vgl. *ibid.* 152–153.

<sup>573</sup> SCHNEIDER 1983 99 schreibt für seine Gegenwart von 1412 Spielern.

eigenen Schule, sondern von Nō/Kyōgen im In- wie Ausland. Alle Mitglieder werden aufgrund ihrer herausragenden künstlerischen Expertise in ihrem jeweiligen Fach von der ACA mit dem Ziel gefördert, Nō/Kyōgen zu bewahren und seine Bekanntheit und sein Bestehen zu fördern. Zumindest theoretisch sollten diese wenigen Persönlichkeiten in der Lage sein, hauptberuflich ihr Auskommen über die Schauspielerei und in der Lehre zu finden. Faktisch ist die Mitgliedschaft im Nihon Nōgakukai jedoch kein Garant für ein Engagement auf der Bühne, weswegen auch die „Lebenden Nationalschätze“ ironischerweise ihre Haupteinnahmen aus der Lehre beziehen<sup>574</sup>. Für die monatlich auf der Staatlichen Nō-Bühne stattfindenden Nō/Kyōgen-Vorstellungen werden aufgrund des Repräsentationscharakters ausschließlich Inhaber besagter Titel ausgewählt<sup>575</sup>.

#### 11.4.4 Staatliche und private Fördermaßnahmen seit 1950

Weder private noch staatliche Organisationen unterstützen die Künste in Japan großzügig genug, um mit dem Engagement der Praktizierenden mithalten zu können<sup>576</sup>. Anteilsmäßig übertreffen die Investitionen in die Förderung der traditionellen Bühnenkünste von Seiten des japanischen Staates seit den 1960er Jahren die von privater Seite um ein Vielfaches, beginnend mit der Errichtung des Nationaltheaters 1966 und später der Staatlichen Nō-Bühne<sup>577</sup>. Bis in die 1980er Jahre überließen es die Behörden jedoch nach wie vor privaten Initiativen, sich der Förderung der traditionellen Bühnenkünste anzunehmen<sup>578</sup>. Erst um 1980 begannen auch staatliche Organisationen, sich offen finanziell für die traditionellen Bühnenkünste einzusetzen<sup>579</sup>. Denn Artikel 89 der japanischen Verfassung von 1947 verbietet direkte Investitionen in nicht-öffentliche Einrichtungen oder Gesellschaften<sup>580</sup> – japanisches traditionelles Theater betrieben und betreiben jedoch in der Regel Privatleute oder privat getragene Organisationen wie die Shōchiku-Gesellschaft (im Kabuki). Beispiele wie das Kanze Hisaos, der 1965 eine Auszeichnung durch die ACA ablehnte, um gegen die staatliche Förderung der Künste zu protestieren<sup>581</sup>, zeigen, dass diese, und sei sie noch so indirekt, durchaus kritisch gesehen wurde. Hisaos ablehnende Haltung begründete dieser mit der mit dem Titel verbundenen Bewahrungsverpflichtung. Bereits aus vorangegangenen Kapiteln mag ersichtlich geworden sein, dass er und sein Bruder sich in der Pflicht sahen, Nō in die Moderne zu überführen, nicht, es in der Form zu erhalten, in der es sich zu ihrer Gegenwart befand. Dieser Aufgabe stand die Tradition, zu deren Pflege er sich mit der Annahme des Titels verpflichtet hätte, entgegen. Denn mit

<sup>574</sup> Vgl. GEILHORN 2011 154.

<sup>575</sup> Vgl. insges. *ibid.* 49–51, KOBAYASHI/KAGAYA 2007 168.

<sup>576</sup> Vgl. HAVENS 1982 26.

<sup>577</sup> S. 5.8.

<sup>578</sup> Vgl. HAVENS 1982 58.

<sup>579</sup> Vgl. *ibid.* 101.

<sup>580</sup> Offizielle englische Übers. des Art. 89, zu finden auf: <http://www.ndl.go.jp/constitution/e/etc/c01.html#s7>:

„No public money or other property shall be expended or appropriated for the use, benefit or maintenance of any religious institution or association, or for any charitable, educational or benevolent enterprises not under the control of public authority.“

<sup>581</sup> Vgl. RATH 2003 204.

der Förderung war auch die Bewahrung umstrittener Einrichtungen wie des Iemoto Seido verbunden – und eine Einschränkung seiner künstlerischen Freiheit bei der Erforschung des Nō. Seine Suche nach der „Essenz“ des Nō hätte letztlich aufgegeben werden müssen. Andere Künstler wie Kita Roppeita XIV., der 1955 den Titel eines Ningen Kokuhō verliehen bekam, hatten mit diesen Bedingungen hingegen anscheinend keine Probleme.

### **Private Spenden und Förderung seit der Nachkriegszeit**

<sup>582</sup>Jedem Willigen steht es frei, bis zu 25 % seiner Einnahmen in Geld- oder Sachspenden an eine Schule seiner Wahl zu geben. Für Unternehmen ist diese Schwelle deutlich niedriger (0,125 % plus 1,25 %). Wird der Betrag überschritten, fallen Steuern von bis zu der Hälfte des gespendeten Geldes an. Seit 1976 existiert außerdem eine Sonderregelung für Bereiche, in denen auch der Staat fördernd in Erscheinung tritt. Unternehmen dürfen in diesem Fall den bis zu doppelten Spendenbetrag von der Steuer absetzen, Privatpersonen Spendenbeträge in unbegrenzter Höhe. Das war eine Ausnahme, denn Spenden konnten in Japan bis 1982 ansonsten nicht steuerlich geltend gemacht werden. In der Regel werden sie nicht von Privatpersonen, deren Grenze höher liegt, sondern Konzernen getätigt, und diese fördern beinahe ausschließlich Künstler, mit denen sie auch geschäftlich zu tun haben – und aus genannten Gründen nur sehr eingeschränkt. Zusätzlich zu diesen möglichen Geldgebern können wohltätige Organisationen spenden, die von der Steuer befreit sind. In jedem Fall bleibt es jedoch von persönlichen Beziehungen der Beteiligten abhängig, ob eine Spende getätigt wird oder nicht. Das grenzt den Kreis derjenigen, die für Nō/Kyōgen als Spender in Frage kommen, stark ein. Hinzu kommt, dass der Unterhalt der Künste in Japan tendenziell zu den Aufgaben des Staates gezählt wird. Dessen Regelungen wiederum zielen vorwiegend darauf ab, Korruption zu bekämpfen. Daher sind Spenden für Behörden einsehbar und können von diesen kontrolliert werden.

Wesentlich bedeutender als private Spenden ist das persönliche Engagement der Schüler und Fans. Während Erstere vor allem für die Pflege der Tradition eintreten und durch die Investition von Zeit und Geld Nō und Kyōgen am Leben halten, sind Fans nicht unbedingt nur einer der Schulen verpflichtet. Zu ihnen zählen Theaterbesucher und Wissenschaftler, aber auch Kunstschaaffende aus anderen Bereichen wie Takechi Tetsuji oder Umehara Takeshi. Wissenschaftler beschäftigen sich mit der Geschichte und der Form von Nō und Kyōgen. Ihre Arbeiten, in der Form von Texten, Videos oder Vorträgen, mehren die Zahl der Personen, denen beide Künste bekannt sind. Durch ihre Bewertung beeinflussen sie ihre Rezipienten und formen beispielsweise den Mythos von der Unveränderlichkeit („kansei sareta“-Prinzip). Takechi und Umehara hingegen gehören zu einer Gruppe von Interessierten, die in Nō und Kyōgen mehr sehen als nur ungebrochene Tradition. Sie bemühen sich, mit neuen Themen, neuen Techniken aus anderen Theaterformen und neuen Technologien, Nō/Kyōgen zu einem Theater der Moderne zu machen, zu einem Theater, das seinen Zeitgenossen etwas zu sagen hat. Aus den Künsten selbst kamen Kreative wie Kanze Hisao oder Nomura Mannojo IV. und sein Sohn Mannojo V., deren Interesse sich auf die „Essenz“ des oder ihres

<sup>582</sup> Sämtliche Informationen zu den privaten Spenden und Förderern seit der Nachkriegszeit stammen, sofern nicht anders ausgezeichnet, aus HAVENS 1982 28–37.

speziellen Theaters konzentrierte. Insgesamt lässt sich also sagen, dass, abgesehen von den anfallenden Gebühren und Eintrittsgeldern, finanziell keine große Unterstützung von privater Seite erfolgt, das persönliche Engagement des Einzelnen jedoch unschätzbar wichtig für den Erhalt von Nō/Kyōgen ist.

### Staatliche Fördermaßnahmen nach 1950

Staatliche Fördermaßnahmen konzentrieren sich größtenteils auf die Bewahrung der Minzoku Geinō (Volkstümliche traditionelle Bühnenkünste), deren Erscheinungsformen manche Wissenschaftler nutzen, um die Entwicklung der „großen“ traditionellen Bühnenkünste nachzuvollziehen<sup>583</sup>. Der japanische Staat fördert dabei auf nationaler, präfekturaler und kommunaler Ebene über die Veranstaltung von Festivals, die Einrichtung von Fernseh- und Rundfunkprogrammen sowie die Förderung vor allem des nationalen Tourismus in die betreffenden Regionen (zum Beispiel Kurokawa-Nō<sup>584</sup>). Zwar wirken auch die Auszeichnungen durch die ACA gemäß dem Bunkazai Hōgohō bekanntheitsfördernd, staatliche Stellen belassen es jedoch in der Regel regionalen Fördervereinen und anderen Unterstützergruppen, volkstümliche Bühnenkünste und ihre Tradition zu bewahren<sup>585</sup>. Vor den 1920er Jahren schenken weder Behörden noch Forscher den Minzoku Geinō größere Aufmerksamkeit. Dem Begründer der japanischen Ethnologie, Yanagita Kunio, ist es zu verdanken, dass ihre Bekanntheit in Forscherkreisen zunahm und damit begonnen wurde, sich wissenschaftlich mit ihnen auseinander zu setzen<sup>586</sup>. Wie bereits zuvor angemerkt, geschah dies jedoch zu einem Zeitpunkt, zu dem sie bereits ihre ursprüngliche Identität verloren hatten. Während der Schutz der großen traditionellen Bühnenkünste wie Nō und Kyōgen bereits im Bunkazai Hōgohō von 1950 inbegriffen war, wurde 1975 mit einem Ergänzungsgesetz eine neue Kategorie nur für die volkstümlichen Bühnenkünste geschaffen. 1992 verabschiedete das japanische Parlament darüber hinaus das Omatsurihō (üb. „Festgesetz“), mit dem der gesetzliche Rahmen für die Förderung der Bekanntheit volkstümlicher Künste geschaffen wurde. Die Regierung verfolgte mit dem Omatsurihō das Ziel, volkstümliches Theater im ganzen Land so bekannt zu machen, dass es sich selbst erhalten konnte. Zu den Programmen des in Folge des Omatsurihō angelaufenen Bewerbungsprozesses gehörten neben Auslandstourneen volkstümlicher Theatertruppen Show-Veranstaltungen auf kommunaler, präfekturaler und auch nationaler Ebene, was in der Regel bedeutet, dass die Künstler aus ihrer Heimat in eine andere Kommune, Präfektur oder sogar nach Tōkyō reisen<sup>587</sup>. Unabhängig davon, dass ihre Künste

---

<sup>583</sup> Vgl. RAZ 1983 5–6, ZOBEL 1987 xii.

<sup>584</sup> Vgl. KELLY, William: Japanese No-Noh. The Crosstalk of Public Culture in a Rural Festivity, in: Public Culture 2.2 (1990), 65–81, GROSSMANN, Eike: Under the burden of nō: Community life in Kurokawa and ritual nō performances, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): Nō Theatre Transversal, München 2008, 49–65, GROSSMANN, Eike: Kurokawa Nō. Shaping and the Perception of Japan's Folk Traditions, Performing Arts and Rural Tourism, Boston/Leiden 2013 oder, kürzer, THORNBURY 1995 153ff.

<sup>585</sup> Vgl. RAZ 1983 239–240.

<sup>586</sup> Begründer des Feldes ist jedoch sein Schüler Honda Yasuji (1906–2001), vgl. THORNBURY 1995 145.

<sup>587</sup> Vgl. LEE 2001 99–100.

so häufig aus dem Zusammenhang gerissen werden<sup>588</sup>, sind von der Förderung nur mit einem bestimmten Status anerkannte Künste betroffen, circa 170 von 28000 bekannten (Stand: 2001)<sup>589</sup>. Eines der Kriterien für die Bestimmung, ob eine Kunst für die Anerkennung geeignet ist oder nicht, ist ihre Überlebensfähigkeit, gemessen an der „Gesundheit“ der Tradition. Lee bezeichnet dies mit „controlled survival of the fittest“<sup>590</sup>. Ob die Tradition „gesund“ erscheint und die Kunst für sich genommen für überlebensfähig gehalten wird, beurteilt ein Gremium aus an der ACA angestellten Gelehrten, deren Eigeninteresse bei dem Prozess der Designation ebenfalls nicht zu unterschätzen ist. Das führt dazu, dass insbesondere solche Künste positiv beurteilt und designiert werden, mit denen sich besagte Gelehrte oder ihre Kollegen beschäftigt haben. Weiterhin werden aus einer Gruppe ähnlicher Künste nur wenige repräsentative ausgewählt, um möglichst viele verschiedene von ihnen zu erhalten. Wird eine Kunst, die einer bereits designierten ähnlich ist, bewertet, muss sie sich daher deutlich von dieser abheben oder aber eine Eigenheit vorweisen, deren Bewahrung ihre Designation rechtfertigen kann. Zwar hat die ACA den Versuch unternommen, der Entstehung einer „Zweiklassengesellschaft“ unter den volkstümlichen Theatertruppen entgegen zu wirken, indem eine geringerwertige Klasse der Anerkennung auf beispielsweise städtischer oder kommunaler Ebene eingeführt wurde, aber dadurch ist das Problem, dass vor allem bereits bekannte Künste gefördert werden, nicht behoben<sup>591</sup>. Denn nur diejenigen, die die Designation bereits erhalten haben, werden zu den Promotionsveranstaltungen der ACA oder ihrer regionalen Repräsentanten eingeladen<sup>592</sup>. Diese verhindern jedoch auch nicht, dass es den so beworbenen Künsten zusehends an Nachwuchs mangelt. Manche, wie das Kurokawa Nō, begegnen diesem Trend mit einer Semi-Professionalisierung, die den Künsten jedoch ihren volkstümlich-kultischen Hintergrund nimmt, dessen Bewahrung durch die Förderung sichergestellt werden sollte<sup>593</sup>. Mitunter führt dies zu einer Entfremdung der Kunst von ihren Wurzeln, indem sie nämlich an ihrem Ursprungsort unabhängig von ihren kulturellen Zusammenhängen inszeniert wird, so dass diese in Vergessenheit geraten oder sie sich zumindest von ihnen zu lösen beginnt<sup>594</sup>. Für die Künstler ergibt sich aus der Designation somit ein

<sup>588</sup> Zu dieser Frage insbes. THORNBURY 1995, hier 144:

„These traditions of performance are the product of a constantly evolving relationship between a community's cultural heritage and its current (and even future) needs and desires. Better than any label, this relationship defines the essential nature of Japan's folk performing arts. It is on the strength of the relationship that their continued survival depends.“

<sup>589</sup> THORNBURY, Barbara E.: The Cultural Properties Protection Law and Japan's Folk Performing Arts, in: Asian Folklore Studies 53 (1994), 211–225 221 bestätigt, dass bis zu der Drucklegung ihres Artikels weniger als 200 Designationen immaterieller Kulturgüter im Bereich volkstümlichen Theaters vorgenommen worden waren, von diesen allein 160 nach 1976 (211–212).

<sup>590</sup> Vgl. LEE 2001 100–101.

<sup>591</sup> Vgl. THORNBURY 1994 212. Damals fiel ihr Urteil über diese Hierarchisierung noch zurechtlicher aus als in späteren Studien.

<sup>592</sup> Vgl. LEE 2001 97, 100.

<sup>593</sup> Vgl. GROSSMANN 2008 54, KELLY 1990, LEE 2001 108–109.

<sup>594</sup> Vgl. THORNBURY 1994 216.

Dilemma: einerseits erhalten sie durch die Zuwendung des Staates zumindest die Möglichkeit, ihre Tradition in der Moderne aufrecht zu erhalten, andererseits werden sie durch sie und ihre Kommune – oder die Gesellschaft, in der sie leben, dazu gezwungen, zu einer Art lebendem Museumsgegenstand zu werden<sup>595</sup>. Bei der Verabschiedung des Gesetzes wurde irrtümlich angenommen, dass es möglich sei, Künste in der Gestalt zu bewahren, in der sie designed wurden<sup>596</sup>. Dass sie sich mit den Gemeinden, in denen sie geworden sind, verändern könnten, haben Ministerium und Abgeordnete nicht bedacht, und das stellt ein Problem dar. Denn auch die ländlichen Gegenden Japans, die von der Restauration zunächst nicht erfasst worden waren, wandeln sich<sup>597</sup>. Bemerkbar macht sich das besonders an dem Gewicht, das dem städtischen Lebensstil zugemessen wird. Bildung gewinnt zunehmend an Bedeutung, Schulen und Abendschulen fordern mehr und mehr Zeit, junge Menschen ziehen in Scharen in die Städte, um ihre Berufschancen zu verbessern. Sinkt die Bevölkerungszahl in den ländlichen Regionen jedoch, bleiben weniger Menschen, die die Traditionen aufrecht erhalten können. Diejenigen, die geblieben sind, haben dann in der Regel wenig Interesse oder aber wenig Zeit, um sich um die Bewahrung regionaler Handwerke oder Künste zu bemühen<sup>598</sup>. Während die Künstler also selbst immer älter werden, fällt es ihnen immer schwerer, Nachwuchs zu finden. Manche praktizieren schon gar nicht mehr, weil ihnen dies körperlich nicht mehr möglich ist. Für die Jungen lohnt es sich nicht, sich zu engagieren, weil die Bewahrung von Tradition nicht bezahlt wird<sup>599</sup>. Manche Künste haben sich daher darauf verlegt, Kinder im Kindergartenalter zu rekrutieren, in der Hoffnung, dass nach Beginn der Schulzeit zumindest einige der Tradition treu bleiben. Dadurch sinkt aber in der Regel die Qualität der Künste und viele dieser Zwangsrekrutierten kehren später nicht zurück. Gegen diese Entwicklung gründen manche Gemeinden Hozonkai genannte Fördervereine für lokale Traditionen. Diese sollen sicherstellen, dass jährliche Vorstellungen stattfinden und Nachwuchs gefunden und ausgebildet wird. Häufig regt die ACA die Gründung eines Hozonkai an, an den Gelder überwiesen und der in seinem Bemühen von Mitarbeitern der Behörde unterstützt wird<sup>600</sup>.

1950 wurde das Bunkazai Hōgohō vom japanischen Parlament verabschiedet. Es ist zwar das bis heute den Schutz kultureller Güter prägende Gesetzeswerk, nicht jedoch das erste Gesetz im Japan nach der Restauration, das sich mit dieser Frage beschäftigte. Bereits 1871 beschloss der Große Rat, der den Kaiser in Gesetzesfragen beriet, mit dem „Plan for the Preservation of Antiques and Old Properties“ den Schutz von Denkmälern und Kunstwerken. Dieser wurde vom

---

<sup>595</sup> Vgl. LEE 2001 102, THORNBURY 1994 221–222. Sie führt außerdem aus, volkstümliche Darstellungskünste würden mittels der beschriebenen Maßnahmen transkulturiert und von ihrer regionalen Herkunft getrennt, um ein gemein-japanisches Kulturgut werden zu können (ibid. 215–216).

<sup>596</sup> Hier widersprach 1992 Honda Yasuji, sehr zu dem Erstaunen seiner Kollegen, vgl. THORNBURY 1995 145–146.

<sup>597</sup> Vgl. KOMINZ 1988 196, LEE 2001 102–103.

<sup>598</sup> THORNBURY 1994 217 sieht einen Erfolg des Bunkazai Hōgohō immerhin darin, dass die Aufmerksamkeit der japanischen Öffentlichkeit auf die Minzoku Geinō gelenkt und deren Bedeutung für die japanische Kulturgeschichte langsam erkannt wird.

<sup>599</sup> Vgl. LEE 2001 104–105.

<sup>600</sup> Vgl. insges. THORNBURY 1994 219–220.

Innenministerium überwacht. 1897 folgte das Gesetz für die Bewahrung alter Schreine und Tempel, 1919 das Gesetz für die Bewahrung historischer Stätten, Landschaften und Naturdenkmäler. Das Bunkazai Hōgohō war eine Reaktion auf das Chaos nach dem Brand im Hōryūji in der Provinz Nara 1949, in dessen Folge sich die bisherigen Bestimmungen als unzulänglich erwiesen hatten. Nirgends war zentral erfasst worden, was als Kulturgut zu gelten habe und was nicht, was unter anderem zu Doppelnominierungen und dazu geführt hatte, dass nicht bekannt war, welche Kulturgüter noch bestanden und welche gar nicht oder nicht mehr erfasst waren. Das Bunkazai Hōgohō fasste sämtliche älteren Gesetze zusammen und schuf nicht nur ein Zentralregister, sondern auch ein zentrales Designationsverfahren, mit dem genau bestimmt werden konnte, welche Objekte und Praktiken in die Liste aufgenommen werden würden und welche nicht<sup>601</sup>.

Wird ein Kulturgut designiert, kann dies auf nationaler, präfekturaler oder kommunaler Ebene erfolgen. Jede dieser Ebenen kennt eine eigene, unter Umständen geringfügig andere Fassung des Gesetzes und führt nochmals eigene Listen. Die Designation ist eine Auszeichnung, mit der von Seiten des japanischen Staates die große kulturelle Bedeutung des designierten Kulturguts bestätigt und Hilfe bereit gestellt wird, um dieses zu schützen und zu erhalten<sup>602</sup>. Das äußert sich in finanzieller Unterstützung bei der Bewahrung und Pflege der Tradition<sup>603</sup> und der Instandhaltung, dem Schutz vor Beschädigung gegen Dritte und der Bekanntmachung und Bewerbung des Kulturguts als touristischer Attraktion. Letztlich bleibt das Kulturgut jedoch im Besitz desjenigen, der es auch vor der Designation besessen hat – sofern von „Besitz“ gesprochen werden kann<sup>604</sup>. Banu und Pellechia sind der Meinung, die Designation verpflichte – unter dem Stichwort der „Pflege“ – zur Erneuerung der Tradition in dem von den Schulen gesetzten Rahmen<sup>605</sup>. Neben materiellen Kulturgütern (Gruppe 1, 3) können auch immaterielle (Gruppe 2, 3) designiert werden. Insgesamt führt das Bunkazai Hōgohō in allen Fassungen fünf Gruppen auf:

- (1) Yūkei Bunkazai (Materielle Kulturgüter): Malereien und Skulpturen, Kalligraphie, Manuskripte, archäologische und historische Materialien
- (2) Mukei Bunkazai (Immaterielle Kulturgüter): Theater, Musik, Angewandte Künste
- (3) Minzoku Bunkazai (Volkstümliche Kulturgüter): Äußerungen volkstümlicher Kultur, anhand deren die historische Entwicklung der modernen japanischen Gesellschaft nachvollzogen werden kann, unter anderen auch die Minzoku Geinō<sup>606</sup>

<sup>601</sup> Vgl. GIBBON 2005b 331–332, THORNBURY 1994 212.

<sup>602</sup> Vgl. THORNBURY 1994 212, DIES. 1997 55.

<sup>603</sup> Diese äußert sich im Falle von immateriellen Kulturgütern auch in der Dokumentation des bis dato angesammelten Wissens, sei es in Schrift, Ton oder auf Video, vgl. GIBBON 2005b 334 sowie THORNBURY 1997 62–63.

<sup>604</sup> Falls dieser seinen Pflichten gegenüber dem Kulturgut jedoch nicht nachkommt oder nachkommen kann, kann die ACA einen Verwalter bestellen. Das ist in der Regel eine Behörde in der Region, vgl. GIBBON 2005b 333–334.

<sup>605</sup> Vgl. BANU 1986 119, PELLECHIA 2011 44. Pellechia kommt in diesem Punkt insofern Gewicht zu, als er selbst Praktizierender ist.

<sup>606</sup> Vgl. THORNBURY 1994 211.

- (4) Stätten menschlicher oder natürlicher Herkunft, Pflanzen und Tiere
- (5) Dentōteki Kenzōbutsugun: Traditionelle Gebäudegruppen<sup>607</sup>

Hinzu kommen nach Bedeutung abgestufte Kategorien innerhalb der Gruppen. Bei den materiellen Kulturgütern (ausgenommen Bauwerke) sind dies unter anderen

- (1) Registrierte Kulturgüter
- (2) Bedeutende Kulturgüter
- (3) Nationalschätze<sup>608</sup>

<sup>609</sup>National designierte Kulturgüter unterstehen der ACA<sup>610</sup>, die dem Ministerium für Erziehung (MEXT) angeschlossen ist. Sie arbeitet mit dem Designationskomitee (Rat für Kulturelle Angelegenheiten, kurz: CAC) zusammen, das jährlich die Kandidaten für die Designation auswählt<sup>611</sup>. In der Regel wird der Rat des CAC befolgt und das Kulturgut in die Liste der Kulturschätze aufgenommen. Diese werden im Bulletin der ACA veröffentlicht. Verbunden mit der Designation sind jedoch nicht nur finanzielle Hilfen bei der Bewahrung oder Instandhaltung des betroffenen Kulturguts sowie behördliches Engagement bei der Bewerbung, sondern auch die Pflicht, die ACA über Zustandsänderungen wie Beschädigung, Restauration oder Renovierung oder Ortswechsel des betroffenen Kulturguts beispielsweise in ein Museum oder durch Umzug zu informieren. Grundsätzlich sind von der Designation nur Repräsentanten einer größeren Gruppe von Kulturgütern betroffen. Überhaupt nicht in die Liste der Kulturschätze aufgenommen werden Objekte aus dem Besitz des Kaiserhauses. Diese pflegt und verwaltet die Verwaltungsstelle für den Kaiserlichen Haushalt. Selbstverständlich war das Bunkazai Hōgohō nicht von Beginn an so umfangreich wie heute<sup>612</sup>. 1954 bestanden nur vier Gruppen. Hinzugefügt oder erweitert wurde 1975 beispielsweise die Gruppe 3. Volkstümlich-ländliche Kultur war bis dato nur unzureichend gewürdigt worden<sup>613</sup>. Spezielle Gesetze wie das Omatsurihō hingegen befassten sich mit der Erschließung touristischer Regionen im Inland, durch die eine Finanzierung der in abgelegeneren Regionen gelegenen oder gepflegten Kulturgüter gewährleistet werden sollte. Es umfasste die Organisation von Promotionsveranstaltungen und Tourneen von geförderten Theatertruppen durch das In- und in das Ausland<sup>614</sup>. Seit 2003 bemühen sich ACA und das Ministerium für Öffentliche Verwaltung, Inneres, Post und Telekommunikation gemeinsam, das japanische Kulturerbe auch im Internet verfügbar zu machen<sup>615</sup>.

---

<sup>607</sup> Vgl. DIES. 1997 55–56.

<sup>608</sup> Vgl. insges. alle Gruppen GIBBON 2005b 333.

<sup>609</sup> Sofern nicht anders ausgezeichnet sind sämtliche Informationen bis an das Ende dieses Unterkapitels bei GIBBON 2005b nachzulesen.

<sup>610</sup> <http://www.bunka.go.jp/english/>.

<sup>611</sup> Vgl. THORNBURY 1997 55–56.

<sup>612</sup> THORNBURY 1997 liefert eine genaue Untersuchung seiner Entwicklung bis in die 1990er Jahre.

<sup>613</sup> Vgl. DIES. 1994 214.

<sup>614</sup> Vgl. DIES. 1997 92–93.

<sup>615</sup> Und zwar unter: <http://www.nich.go.jp/english/>.



#### **11.4.5 Schlussbemerkung**

Finanzierung ist eines der zentralen Themen, mit denen sich insbesondere die Iemoto der Schule auseinander setzen müssen. Heutzutage besteht weniger Konkurrenzdruck, umso mehr jedoch Geldnot. Immerhin scheint es keine Nachwuchsprobleme zu geben. Allerdings ist es schwierig geworden, allein mit der Ausübung von Nō/Kyōgen auszukommen, sodass zahlreiche Spieler neben- oder sogar hauptberuflich andere Professionen ausüben. Manche fürchten aufgrund ihres starken Engagements in schulfremden Aktivitäten jedoch um ihre Identität als traditionelle Künstler. Schüler, Fans und japanischer Staat unterstützen die Schulen nach Kräften, um deren Betrieb und die Bewahrung und Pflege von deren Tradition zu gewährleisten. Besonders hervorzuheben ist dabei die Mühe von Schülern und Fans, deren Arbeiten für die Schulen, in der Regel für den eigenen Lehrer und dessen Familie, unentgeltlich erfolgt. Für ein Hobby, das sie darüber hinaus noch Geld kostet, investieren sie sehr viel Zeit, können im Gegenzug jedoch nicht mit Vergünstigungen, sondern nur mit dem Dank der Schule und deren Wertschätzung rechnen. Unbezahlbar ist allerdings das Gefühl, etwas zu dem Schutz der innig geliebten Tradition und derjenigen beigetragen zu haben, die diese pflegen. Demgegenüber hält sich der Staat mehr oder weniger zurück. Von seiner Seite aus wird seit ungefähr 1950 mit der Einrichtung eines Netzwerkes für die Promotion von Kulturgütern auch die traditionelle Kunstszenen gefördert. Mit Stipendien für die Bewahrung und Pflege gefährdeter Traditionen, ausgeschrieben über die durch die ACA verliehenen Titel, gibt er herausragenden Spielern die Möglichkeit, sich ausschließlich ihrer Kunst zu widmen, ohne sich Gedanken um Nebenberufe machen zu müssen. Seine Programme zur Förderung der Bekanntheit traditioneller Künste sind sicher skeptisch zu betrachten, erreichen aber genau das, wozu sie eingerichtet wurden. Für Künste wie Nō und Kyōgen, deren Bekanntheit ohnehin schon groß genug ist und deren Spielorte leicht erreichbar sind, sind sie auch nicht so schädlich wie für kleinere, ländlichere Traditionen, deren Entwurzelung droht.

Alles in allem scheint die Finanzierung von Nō/Kyōgen nur zu den Umbruchzeiten wirklich gefährdet gewesen und heute mehr als nur gesichert zu sein. Wenn es sich die Schulen leisten können, antiquierte Strukturen wie das Iemoto Seido aufrecht zu erhalten, besteht kein Bedarf nach einem Wandel. Das mag der künstlerischen Entwicklung von Nō/Kyōgen im Wege stehen, aber ganz offensichtlich wird diese vor allem von einer Minderheit in Forschung und modern denkenden Schauspielern gefordert. Deren Stimmen sind nicht laut genug, um Gehör zu finden. Solange das Iemoto Seido besteht, erscheint mir eine Erneuerung des Nō unrealistisch, und die Erfahrung hat gezeigt, dass die Schulen hinter ihren Oberhäuptern stehen, solange diese in der Lage sind, sie ohne Gefährdung ihrer Mitglieder zu führen. Danach sieht es derzeit aus.

## 12. SCHLUSSWORT

Anhand zahlreicher Beispiele aus der deutsch- und englischsprachigen Fachliteratur habe ich aufgezeigt, dass Nō und Kyōgen sich in den vergangenen 150 Jahren im Gegensatz zu anderslautenden Behauptungen mitunter stark verändert haben – je nach betrachtetem Bereich mehr oder weniger. Die Gründe hierfür sind vielfältig und ich nehme für mich nicht in Anspruch, sie alle nennen zu können, zumal diese Studie zu allgemein angelegt ist, um allen zu genügen. Beispielsweise konnte ich mich nicht näher mit der Entwicklung der Darstellungsstile und der „Essenz“ von Nō/Kyōgen auseinandersetzen, was in Anbetracht des zur Verfügung stehenden Materials durchaus möglich erscheint.

Meiner Meinung nach handelt es sich bei den Hindernissen, auf die Forscher auf der Suche nach Neuem in Nō und Kyōgen stoßen, im Wesentlichen um diese zwei:

- a) in der deutsch- und englischsprachigen Forschung werden nach wie vor Behauptungen und Mythen der 1930er bis 1950er Jahre wiederholt, deren Validität mittlerweile jedoch zumindest in Frage gestellt, wenn nicht sogar widerlegt ist,

und

- b) in Japan selbst und unter den an seiner Kultur Interessierten bemühen sich Gruppen aktiv darum, die Entwicklung beider Künste oder deren Beschreibung zu behindern.

In meiner Einleitung habe ich insgesamt vier Problemfelder aufgezählt, anhand deren ich die Entwicklung in Nō und Kyōgen nach der Meiji-Restauration habe nachvollziehen wollen. Diesen möchte ich mich nun nacheinander zuwenden und sie auflösen:

### **Erfundene Traditionen**

Erfundene Traditionen waren und sind Bestandteil der Entwicklung von Nō und Kyōgen. Da sie jedoch langsam in der Lebendigen Tradition aufgehen, lassen sie sich heute meist kaum mehr feststellen (Kapitel 3). An meinen Beispielen ist ersichtlich geworden, dass bis in die Gegenwart Erfundene Traditionen das Bild von den japanischen traditionellen Theaterkünsten prägen – und immer neue hinzuerfunden werden, um sie gegen den Drang nach Veränderung zu stärken. Anfang und Mitte des 20. Jahrhunderts haben die Beschäftigung mit den Schriften Zeami und Zenchikus sowie die Forschung zu der Urheberschaft einzelner Nō-Stücke zu einer Gefährdung der Legitimation der Schulen geführt. Dieser begegneten sie mit der Begründung, zwar weiche die Spielpraxis gelegentlich von der bekannten Tradition ab, aber sie sei immer noch Bestandteil dessen, was Zeami, aufbauend auf den Lehren seines Vaters, im 15. Jahrhundert bereits vollkommen geschaffen hatte. Eine der hartnäckigsten dieser Erfundenen Traditionen ist demnach das „kansei sareta“-Prinzip, das zuletzt in den 1960er und 1990er Jahren das westliche Verständnis von Nō und Kyōgen mitformte. Diese Rückbesinnung auf den Gründer des Sarugaku war bis in das 20. Jahrhundert nicht notwendig, weil der Blick auch

der Förderer (Shōgun, Kaiser und Meiji-Regierung) niemals mehrere Generationen zurück, sondern immer auf die Gegenwart der Kunst gerichtet blieb. Mittlerweile erkennen Schulen und Kenner an, dass Nō und Kyōgen nicht mit dem Sarugaku und Kyōgen vergangener Jahrhunderte identisch sein können. Manche glauben jedoch, dass dieser Zustand nicht allzu fern von dem der Gegenwart ist – oder flüchten sich in die nur ungenau beschriebene „Essenz“ des Nō, um auszudrücken, dass der Kern ihrer Kunst letztlich immer der gleiche geblieben sei.

### **Erwartungshaltungen derjenigen, von denen die Künstler abhängig sind**

Nō und Kyōgen sind mit mehr als einer Million praktizierender Schüler und Spieler sehr lebendige Künste, deren Entwicklung jedoch vor allem von drei Personengruppen behindert wird (mit absteigender Bedeutung):

- a) dem Publikum,
- b) den Spielern selbst und
- c) den Iemoto.

Das japanische Publikum des traditionellen Nō/Kyōgen besteht zum größten Teil aus Schülern und Kennern, die genau wissen, was sie von Unterricht und Vorstellungen erwarten können. Für sie dienen die traditionellen Theaterkünste der Gemeinschaftsstiftung untereinander und der Vergegenwärtigung der japanischen Kultur. Praktische Ziele wie eine Schauspielkarriere sind zweitrangig. Schüler und Kenner verbinden mit Nō/Kyōgen eine spezifische Vorstellung japanischer Kultur und reagieren ablehnend auf jedes Element, das nicht authentisch zu sein scheint. Dass ihr Verständnis von Authentizität nicht zwingend historischen Tatsachen, sondern lediglich ihren Erwartungen entsprechen muss, spielt für sie keine Rolle. Die professionellen Künstler, in der Regel ihre Lehrer, fühlen sich ihnen verpflichtet. Denn sie finanzieren ihren Lebensunterhalt vorwiegend über Einnahmen aus Eintritt, Gebühren für die Miete von Masken, Kostümen und sonstiger Ausstattung sowie der Lehre. In geringerem Maße beeinflussen auch nicht-japanische Kenner des Nō oder Kyōgen diese, indem sie sie mit ihrem Vorwissen und damit einem fiktiven Status Quo konfrontieren. Da in jedem Fall die Zuschauer und Schüler ihr Theater unterhalten, haben professionelle Spieler so gut wie keine Wahl, als den Erwartungen zu entsprechen, wenn sie deren Unterstützung nicht verlieren wollen. Andererseits kontrollieren sie sich aus diesem Grund gegenseitig, helfen und beraten sich, um das zu bewahren, was von ihnen und ihrem Publikum unter Tradition verstanden wird. Spieler gehören dabei nicht nur zu den Künstlern auf der Bühne, sondern auch zu den Zuschauern und bilden letztlich lediglich eine aus diesen herausragende Gruppe. Sie repräsentieren gewissermaßen den Geschmack aller Kenner und Spieler von Nō und Kyōgen – und daher ist es für sie immer ein Wagnis, traditionelle Elemente einer Vorstellung zu verändern. Zwar bleiben die Zuschauer nicht sofort aus, aber Schüler werden sich von ihrem Lehrer abwenden, wenn dieser die Kunst grundlegend anders zu deuten beginnt als sie es gelernt haben – und sind sie isoliert wie Izumi Motoya, sinken die Chancen, neue zu finden, zumal sie – zumindest theoretisch – keine Lehrerlaubnis mehr besitzen.

Für gewöhnlich stehen Mitglieder der Goryū san'yaku zwischen ihrem Publikum und ihrem Iemoto, der über die Einhaltung der innerschulischen Regeln wacht. Sie können jederzeit von ihm zurechtgewiesen oder wegen Kritik aus der Schule ausgeschlossen werden. Andererseits sind die Spieler nicht in ihrer Profes-

sion gefangen. Die meisten üben sie aus Überzeugung aus und folgen der Tradition nicht, weil sie die wirtschaftliche Grundlage ihrer Kunst darstellt, sondern weil sie sich ihr und denen, die sie gelehrt haben, verpflichtet fühlen. Professionelle Spieler stammen hauptsächlich aus den Familien, die die Schulen betreiben, und wurden seit frühester Kindheit mit der Lehre vertraut gemacht – manche mögen sagen: indoktriniert. Auch wenn sie später kritisch zu ihrer Kunst stehen wie Kanze Hisao oder sein Bruder Tetsunojō VIII., geben sie sie nicht auf, sondern bemühen sich darum, sie an ihre Vorstellungen anzupassen oder sich gedanklich mit ihnen zu arrangieren, indem sie Erklärungen für das finden, was sie nicht verstehen, sei es die „Essenz“ des Nō oder die ästhetische Entwicklung seit Zeami über das „kansei sareta“-Prinzip. Den Iemoto fällt dies leichter als regulären Spielern, weil sie in gewissem Maße die Lehre bestimmen können. Allerdings stehen sie nicht nur bei den Mitgliedern ihrer Schule und den anderen Iemoto im Fokus des Interesses, sondern auch bei ihrem Publikum. Sie dürfen sich keine Fehler erlauben, sonst werden sie ausgeschlossen wie Izumi Motoya und ihr Wort damit für nichtig erklärt – oder sie werden generell in Zweifel gezogen wie der gegenwärtige Kanze-Iemoto, dessen Talent dem Anspruch seines Amtes nicht genügen kann. Zwar nehmen Forscher in Nordamerika und Europa sie häufig als diejenigen wahr, die der Erneuerung des Nō und Kyōgen den größten Widerstand entgegen bringen, aber auch sie müssen sich dem Willen des Publikums und ihrer Schulen unterwerfen. Deren Interessen stehen über den eigenen. Sie sind ihnen verpflichtet, obwohl sie über eine gleichsam absolute Macht innerhalb der Organisation verfügen. Als Oberhaupt ihrer Schule tragen sie die Verantwortung dafür, deren Tradition unbeschadet an die nächste Generation weiterzugeben. Entscheidungen wie die Kongō Ukyōs, seine Linie mit sich enden zu lassen, können sich nicht gegen diesen Druck durchsetzen. An Beispielen wie Kanze Hisao, Kanze Hideo und Uda Michishige erkenne ich außerdem, dass das Amt selbst kreative Spieler seiner Autorität unterwirft. Sie verleihen ihm letztlich nur ein Gesicht. Meiner Meinung nach sind sie Sprachrohr und Hände der Tradition zugleich, die durch die Schule als Ganzes repräsentiert wird. Ihr persönlicher Einfluss auf die Entwicklung der Kunst bleibt daher relativ gering. Entgegen der Kritik und gängigen Lehrmeinung sind die Oberhäupter der Schulen heute – wie schon unter den Tokugawa – mehr zentrale Ansprechpartner, deren Aufgabe darin besteht, den Willen ihrer Unterstützer in die Tat umzusetzen.

### **Überlieferung als ungebrochene Tradition**

Weder die schriftliche noch die mündliche Überlieferung in Nō und Kyōgen ist ungebrochen. Meiner Meinung nach hat sich das positiv auf ihre Entwicklung ausgewirkt, aber allgemein scheint insbesondere von Seiten der Schüler beider Künste der Bedarf nach dem festen Glauben an eine 600 Jahre alte Tradition zu bestehen. Ungebrochen kann sie aber nur dann sein, wenn die Spieler sich in diesem Zeitraum mehrmals über ihre eigenen Überlieferungsregeln hinweg gesetzt haben: manches Geheimwissen darf nur an einen Nachfolger weitergegeben werden. Verstirbt der Lehrer, bevor er es vermitteln konnte, muss es aus der Erinnerung von Spielern rekonstruiert werden, die es ursprünglich nicht erlernt haben. Unabhängig von der künstlerischen Relevanz der Geheimnisse fällt es schwer, dieses Glaubwürdigkeitsproblem zu ignorieren. Nur wenn ich akzeptiere, dass ein Spieler nur einer in einer Reihe von Spielern vor und nach ihm ist und ihm daher diese Geheimnisse innewohnend sind, bleibt es möglich, von einer ungebrochenen

Traditionslinie zu sprechen. Auch in Zeiten, in denen die Truppen und Schulen von Waisen oder Repräsentanten der ihr angeschlossenen Truppen oder Schulen gelenkt wurden, bestand deren Organisation fort. Meiner Meinung nach ist die ungebrochene Tradition nicht mehr als ein Verkaufsargument gegenüber den Förderern einer Kunst, deren Künstler wissen, dass sie sich verändern müssen, um attraktiv zu bleiben, zugleich jedoch das Bedürfnis ihrer Kunden nach Geborgenheit in der Tradition geschickt auszunutzen wissen.

### **Deutsch- und englischsprachige Forschung**

Bis in die 1990er Jahre haben Forscher nur vereinzelt erkennen wollen, dass Nō und Kyōgen sich mit der Zeit wandeln. Widersprüchliche Aussagen standen vor allem in Grundlagenwerken lange nebeneinander und verhindern noch immer, dass Studenten und angehenden Wissenschaftlern der richtige Eindruck von diesen faszinierenden Künsten vermittelt wird. Zwar sind in den vergangenen 20 Jahren einige Schriften erschienen, die sich kritisch mit dem japanischen traditionellen Theater auseinander setzen, aber sogar die jüngste der Einführungen von Harris kann sich nicht gänzlich von den Paradigmen ihrer Vorgänger lösen, so dass es noch länger dauern wird, bis sie aus Unterricht und Forschung verschwunden sind. Bedauerlich ist insbesondere die Einstellung mancher Forscher, dass sie „die Japaner“ und ihre Kultur niemals verstehen könnten. Ihnen widersprechen die zahlreichen Schauspielgruppen innerhalb und außerhalb Japans, die Nō und Kyōgen in fremden Sprachen und auf fremden Bühnen aufführen. Zu lange wurden diese ignoriert und die Erfundene Tradition eines geheimnisvollen und unverständlichen Japan aufrecht erhalten. Es wird Zeit, sie aufzubrechen.

### 13. LITERATURVERZEICHNIS

#### A

- ANTONI, Klaus (Hrsg.): *Rituale und ihre Urheber. Invented traditions in der japanischen Religionsgeschichte*, Hamburg 1997
- DERS.: Introduction, in: DERS./KUBOTA Hiroshi/NAWROCKI, Johann/WACHUTKA, Michael (Hrsgg.): *Religion and National Identity in the Japanese Context* (= Bunka. Tübinger interkulturelle und linguistische Japanstudien Band 5), Münster/Hamburg/London 2002, 7–11
- DERS.: *Kojiki. Aufzeichnung alter Begebenheiten*, Berlin 2012
- ARNOTT, Peter: *The Theatres of Japan*, London/Melbourne/Toronto/New York 1969
- ASSMANN, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2007<sup>6</sup> (1992)

#### B

- BALME, Christopher/SCHOLZ-CIONCA, Stanca: Introduction, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): *Nō Theatre Transversal*, München 2008, 7–16
- BANU, Georges: *Der Schauspieler kehrt nicht wieder*, Berlin 1990
- BARTH, Johannes: *Japans Schaukunst im Wandel der Zeiten*, Wiesbaden 1972
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter: *Nō in Disguise: Robert Wilson's Adaptation of Nō Elements in his Production of Alkestis/Alceste*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): *Japanese Theatre and the International Stage* (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 367–384
- DERS.: Between poetry and 'théâtre lyrique': *Nō* and the boundaries of genre, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): *Nō Theatre Transversal*, München 2008, 178–192
- BENL, Oscar: *Seami Motokiyo und der Geist des Nō-Schauspiels. Geheime kunstkritische Schriften aus dem 15. Jahrhundert* (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Klasse der Literatur Jahrgang 52, Nr. 5), Wiesbaden 1953 (abgeschlossen bereits 1952)
- BERGER, Peter L./LUCKMANN, Thomas: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 2012<sup>24</sup> (1980)
- BETHE, Monica: *The Use of Costumes in Nō Drama*, in: *Art Institute of Chicago Museum Studies 18.1 Five Centuries of Japanese Kimono. On This Sleeve of Fondest Dreams* (1992), 6–19
- DIES./BRAZELL, Karen: *Nō as Performance. An Analysis of the Kuse Scene of Yamamba*, (= Cornell University East Asia Papers Number 16, New York 1978 (Second Printing 1979))
- DIESS.: *The practice of noh theatre*, in: SCHECHNER, Richard/APPEL, Willa (Hrsgg.): *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge u. a. 1990, 167–193
- BIRMINGHAM, Lucy: *Actor Nomura brings noh to new audiences*, in: *The Japan Times Online* am 12. Juni 2008
- BLASSEN, Wilhelm: *Die Bewegungseinheiten (KATA) des Japanischen Nō-Spiels* (= Sozialwissenschaftliche Studien 42), Bochum 1987
- BOHNER, Hermann: *Nō. Die einzelnen Nō* (= „Mitteilungen“ der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. Supplementband XXII), Tōkyō 1956
- DERS.: *Nō. Einführung* (= „Mitteilungen“ der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. Supplementband XXIV), Tōkyō 1959
- BOWERS, Faubion: *Japanese Theatre*, New York 1952
- BOYD, Mari: *The Aesthetics of Quietitude. Ōta Shōgo and the Theatre of Divestiture*, Tōkyō 2006

- DIES.: Experimente des Shōgekijō. Die 1970er und frühen 1980er Jahre, in: HIRATA Eiichirō/LEHMANN, Hans-Thies (Hrsgg.): Theater in Japan (= Theater der Zeit. Recherchen 64), Berlin 2009, 62–71
- BRANDON, James R.: A New World. Asian Theatre in the West Today, in: TDR 33.2 (1989), 25–50
- DERS.: Time and Tradition in the Japanese Theatre, in: ATJ 2.1 (1985), 71–79
- DERS. (Hrsg.): *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, Honolulu 1997
- DERS.: New Plays in wartime: *Nō* and kabuki, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): *Nō Theatre Transversal*, München 2008, 38–48
- DERS.: Kabuki's Forgotten War. 1931–1945, Honolulu 2008
- DERS.: Earle S. Ernst, in: ATJ 28.2 (2011), 332–340
- BREEN, John: The Imperial Oath of April 1868. Ritual, Politics, and Power in the Restoration, in: MN 51.4 (1996) 407–429
- BRESLER, Laurence: Chōboku Soga. A Noh Play by Miyamasu, in: NM 29.1 (1974), 69–81
- BROWN, Steven T.: Theatricalities of Power. The Cultural Politics of Noh, Stanford 2001

## C

- CHAKRABARTY, Dipesh: Afterword: Revisiting the Tradition/Modernity Binary, in: VLASTOS, Stephen (Hrsg.): *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley/Los Angeles/London 1998, 285–296
- CHANG, Richard T.: General Grant's 1879 Visit to Japan, in: MN 24 (1969), 373–392
- COBIN, Martin: Traditional Theater and Modern Television in Japan, in: ETJ 21 (1969), 156–170
- COLDIRON, Margaret: Trance and Transformation of the Actor in Japanese Noh and Balinese Masked Dance-Drama (= Studies in Theatre Arts Volume 30), Lewiston, New York/Queenston, Ontario/Lampeter 2004
- COULMAS, Florian: *Die Gesellschaft Japans. Arbeit, Familie und demographische Krise*, München 2007
- DERS.: *Die Kultur Japans. Tradition und Moderne*, München 2009<sup>2</sup> (2003)

## D

- DAWKINS, Richard: *The God Delusion*, London 2007 (2006) (Black Swan Edition)
- DERS.: *The Greatest Show on Earth. The Evidence for Evolution*, London 2009
- DECOKER, Gary: Seven characteristics of traditional Japanese approach to learning, in: SINGLETON, John (Hrsg.): *Learning in likely places. Varieties of apprenticeship in Japan*, Cambridge 1998, 68–84
- DE POORTER, Erika: Sakrale Aspekte im *Nō*: Schamanismus und Tabu, in: LEE, Sang-Kyong/PANTZER, Peter (Hrsgg.): *Japanisches Theater. Tradition und Gegenwart*, Wien 1990, 37–46
- DŌMOTO Masaki: Dialogue and Monologue in *Nō*, in: BRANDON, James R. (Hrsg.): *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, Honolulu 1997, 142–153
- DOWER, John W.: *Ways of Forgetting, Ways of Remembering. Japan in the Modern World*, New York 2012

## E

- EMMERT, Richard: Expanding *Nō's* Horizons: Considerations für a New *Nō* Perspective, in: BRANDON, James R. (Hrsg.): *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, Honolulu 1997, 19–35

## F

- FISCHER-LICHTE, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Band 1, Tübingen <sup>4</sup>1998 (durchges. 1988)
- DIES.: Aufführungen griechischer Tragödien, in: HIRATA Eiichirō/LEHMANN, Hans-Thies (Hrsgg.): *Theater in Japan (= Theater der Zeit. Recherchen 64)*, Berlin 2009, 205–216
- DIES.: Interweaving European and Japanese Cultures at the Beginning of the Twentieth Century: Japanese Guest-Tours in Europe, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/REGELSBERGER, An-

- dreas (Hrsgg.): *Japanese Theatre Transcultural. German and Italian Intertwinings*, München 2011, 23–31
- FISHER SORGENFREI, Carol: *Freaks, Fags, Foreigners and Females: Cultural Outlaws in the Plays of Terayama Shūji*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): *Japanese Theatre and the International Stage* (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 269–284
- FOARD, James H.: *Seiganji. The Buddhist Orientation of a Noh Play*, in: MN 35.4 (1980), 437–456
- FOLEY, Kathy: *The Kyōgen of Errors by Takahashi Yasunari. Nomura Mansai*, in: ATJ 24.1 (2007), 284–286
- FUHRMANN, Horst: *Die Päpste. Von Petrus zu Johannes Paul II.*, München 2004 (überarb. 1998)
- FUJII Takeshi: *Nationalism and Japanese Buddhism in the late Tokugawa period and early Meiji*, in: ANTONI, Klaus/KUBOTA Hiroshi/NAWROCKI, Johann/WACHUTKA, Michael (Hrsgg.): *Religion and National Identity in the Japanese Context* (= Bunka. Tübinger interkulturelle und linguistische Japanstudien Band 5), Münster/Hamburg/London 2002, 107–117
- FUKUSHIMA Yoshiko: *Interface of Past and Future: Nomura Mannojo's „Shingigaku“*, in: ATJ 22.2 (2005), 249–268
- FURUKAWA Hisashi: *Part Three: The Nō*, in: KOMIYA Toyotaka (Hrsg.): *Japanese Music and Drama in the Meiji Era* (= Japanese Culture in the Meiji Era 9), Tōkyō 1956, 73–118

## G

- GARDNER, Richard A.: *Takasago. The Symbolism of Pine*, in: MN 47.2 (1992), 203–240
- GEILHORN, Barbara: *Between self-empowerment and discrimination: Women in nō today*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): *Nō Theatre Transversal*, München 2008, 106–122
- DIES.: *Weibliche Spielräume. Frauen im japanischen Nō- und Kyōgen-Theater* (= Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien Band 48), München 2011
- GEORGE, David E. R.: *Ritual Drama. Between Mysticism and Magic*, in: ATJ 4.2 (1987), 127–165
- GERSTLE, C. Andrew: *Theater as Music. The Bunraku Play „Mt. Imo and Mt. Se: An Exemplary Tale of Womanly Virtue“*, Michigan 1990
- GIBBON, Kate Fitz: *Chronology of Cultural Property Legislation*, in: DIES. (Hrsg.): *Who Owns the Past? Cultural Policy, Cultural Property, and the Law*, New Brunswick/New Jersey/London 2005, 3–8
- DIES.: *Appendix 1: Japan's Protection of Its Cultural Heritage – A Model*, in: DIES. (Hrsg.): *Who Owns the Past? Cultural Policy, Cultural Property, and the Law*, New Brunswick/New Jersey/London 2005, 331–340
- GILLESPIE, John K.: *Moment(um) of Memory: Metapatterns in Japanese Theatre since the 1960s*, in: JORTNER, David/MCDONALD, Keiko/WETMORE, Kevin J. Jr. (Hrsgg.): *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lanham u. a. 2006, 33–50
- GLUCK, Carol: *Japan's Modern Myths. Ideology in the Late Meiji Period*, Princeton 1985
- DIES.: *The Invention of Edo*, in: VLASTOS, Stephen (Hrsg.): *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley/Los Angeles/London 1998, 262–284
- GOFF, Janet E.: *The National Noh Theater*, in: MN 39.4 (1984), 445–452
- GOODMANN, David G. (Hrsg.): *After Apocalypse. Four Japanese Plays of Hiroshima and Nagasaki*, Columbia 1986
- DERS.: *Concerned Theatre Japan Thirty Years Later: A Personal Account*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): *Japanese Theatre and the International Stage* (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 343–354
- GORDON, Andrew: *A Modern History of Japan. From Tokugawa Times to the Present*, New York/Oxford 2003
- GOREGLYAD, Vladislav N.: *Russian-Japanese Relations: Some Reflections on Political and Cultural Tendencies*, in: RIMER, Thomas J. (Hrsg.): *A Hidden Fire. Russian and Japanese Cultural Encounters, 1868–1926*, Stanford/Washington 1995, 190–200



- GROEMER, Gerald: Nō at the Crossroads. Performance during the Edo Period, in: ATJ 15.1 (1998), 117–141
- DERS.: Elite Culture for Common Audiences: Machiiri Nō and Kanjin Nō in the City of Edo, in: ATJ 15.2 (1998), 230–252
- GROOS, Arthur: Cio-Cio-San and Sadayakko. Japanese Music-Theater in *Madama Butterfly*, in: MN 54.1 (1999), 41–73
- GROSSMANN, Eike: Under the burden of *nō*: Community life in Kurokawa and ritual *nō* performances, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): *Nō Theatre Transversal*, München 2008, 49–65
- DIES.: *Kurokawa Nō. Shaping and the Perception of Japan's Folk Traditions, Performing Arts and Rural Tourism*, Boston/Leiden 2013.

## H

- HARE, Tom: *Nō Changes*, in: BRANDON, James R. (Hrsg.): *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, Honolulu 1997, 125–141
- HAROOTUNIAN, H. D.: Figuring the Folk: History, Poetics, and Representation, in: VLASTOS, Stephen (Hrsg.): *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley/Los Angeles/London 1998, 144–159
- HARRIS, John Wesley: *The Traditional Theatre of Japan. Kyogen, Noh, Kabuki, and Puppetry*, Lewiston/Queenston/Lampeter 2006
- HASHI Hisaki: Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters. Berührungspunkte von Tradition und Gegenwart (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 30. Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften 63), Frankfurt/Main 1995
- HASHIMOTO Mitsuru: Chihō: Yanagita Kunio's „Japan“, in: VLASTOS, Stephen (Hrsg.): *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley/Los Angeles/London 1998, 133–143
- HATA Hisashi/YOSHIKOSHI Tatsuo: *Kyogen* (ed. & transl. by Don Kenny), Tōkyō 1991<sup>2</sup> (1981)
- HAVENS, Thomas R. H.: *Artist and Patron in Postwar Japan. Dance, Music, Theater, and the Visual Arts, 1955–1980*, Princeton 1982
- HAYASHI Kazutoshi/KOMINZ, Laurenz: V. Satire, Parody, And Joyous Laughter: *Kyōgen*, in: BRANDON, James R. u. a.: *Japan. Theater in der Welt*, München 1998, 54–58
- HINTEREDER-EMDE, Franz: Überlegungen zu Natsume Sōsekis Kritik am Modernisierungsprozeß der Meiji-Zeit, in: SCHAUMANN, Werner (Hrsg.): *Gewollt oder geworden? Planung, Zufall, natürliche Entwicklung in Japan. Referate des 4. Japanologentags der OAG in Tokyo 17./18. März 1994*, München 1996, 103–118
- HIRATA Eiichirō: Gestus des Reisenden. Schnittpunkte im japanischen Theater, in: DERS./LEHMANN, Hans-Thies (Hrsgg.): *Theater in Japan* (= Theater der Zeit. Recherchen 64), Berlin 2009, 147–158
- HOBSBAWM, Eric/RANGER, Terence (Hrsgg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983
- HOSAKA Kazuo: Das Komische in den japanischen Kabarettnummern des Rakugo, in: BAYERDÖRFER, Hans-Peter/SCHOLZ-CIONCA, Stanca (Hrsgg.): *Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich*, München 2005, 132–162
- DERS.: Tabus in der japanischen Theatergeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg, in: BAYERDÖRFER, Hans-Peter/SCHOLZ-CIONCA, Stanca (Hrsgg.): *Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich*, München 2005, 207–229
- HUMPHREY, Caroline/LAIDLAW, James: Die rituelle Einstellung, in: BELLIGER, Andréa/KRIEGER, David J. (Hrsgg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, Wiesbaden 2003<sup>2</sup>, 135–156

## I

- ICHIKAWA Akira: Das Opium der Verwandlung. Drei Quellen der Komik bei Brecht und im japanischen Theater, in: BAYERDÖRFER, Hans-Peter/SCHOLZ-CIONCA, Stanca (Hrsgg.): *Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich*, München 2005, 245–266

- IKEDA Nobuo: Nō als Erinnerungstheater, in: Japanische Gesellschaft für Germanistik: Evokationen. Gedächtnis und Theatralität als kulturelle Praktiken. Beiträge der Tateshina-Symposien 1998 und 1999, München 2000, 109–116
- INOUE Megumi: Why Did *Sewamono* Not Grow into Modern Realist Theatre?, in: JORTNER, David/MCDONALD, Keiko/WETMORE, Kevin J. Jr. (Hrsgg.): Modern Japanese Theatre and Performance, Lanham u. a. 2006, 3–16
- INOURA Yoshinobu/KAWATAKE Toshio: The Traditional Theater of Japan, New York/Tōkyō 1981 (1971)
- ITŌ Kimio: The Invention of *Wa* and the Transformation of the Image of Prince Shōtoku in Modern Japan, in: VLASTOS, Stephen (Hrsg.): Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan, Berkeley/Los Angeles/London 1998, 37–47
- IWATA-WEICKGENANNT, Kristina (Üb.): Talking with UMEWAKA Rokurō: Performing *shinsaku nō*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): Nō Theatre Transversal, München 2008, 92–98

## J

- JANSEN, Marius B.: The Making of Modern Japan, Cambridge/Londen 2000
- JOHNSON, Irmgard: The Role of Amateur Participants in the Arts of nō in Contemporary Japan, in: Asian Music 13.2 (1982), 115–133
- DIES.: Priestly Nō at Chūsonji, in: ATJ 4.2 (1987), 215–229
- JORISSEN, Engelbert: Das Japanbild im „Traktat“ (1585) des Luis Frois, Münster 1988

## K

- KAGAYA Shinko: Western Audiences and the Emergent Reorientation of Meiji Nō, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): Japanese Theatre and the International Stage (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 161–175
- DIES.: Nō Performances in *Gaichi*, in: ATJ 18.2 (2001), 257–269
- DIES.: The First Umewaka Minoru and Performances for Guests from Overseas, in: NOAG 177–178 (2005), 225–236
- DIES.: Dancing on a moving train: Nō between two wars, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): Nō Theatre Transversal, München 2008, 19–30
- DIES.: Nō in Busan: 1905–2005, in: GEILHORN, Barbara/GROSSMANN, Eike/MIURA Hiroko/ECKERSALL, Peter (Hrsgg.): Enacting Culture – Japanese Theater in Historical and Modern Contexts (= Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien Band 51), München 2012, 149–158
- KAN Takayuki: Modernistisches Theater in Japan. Von der Jahrhundertwende bis 1960, in: HIRATA Eiichirō/LEHMANN, Hans-Thies (Hrsgg.): Theater in Japan (= Theater der Zeit. Recherchen 64), Berlin 2009, 30–43
- KASAI Kenichi: New plays (*shinsaku nō*) as an engine of renewal. From the experiments of *Mei no kai* to the staging of *Shiranui*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): Nō Theatre Transversal, München 2008, 86–91
- KEENE, Donald: Nō and Bunraku. Two Forms of Japanese Theatre, New York 1990 (Nō (1966), Bunraku 1965)
- DERS.: The *Iemoto System* (Nō and *Kyōgen*), in: RIMER, J. Thomas (Hrsg.): The Blue-Eyed Tarōkaja. A Donald Keene Anthology, New York/Chichester 1996, 228–237
- KELLY, William: Japanese No-Noh. The Crosstalk of Public Culture in a Rural Festivity, in: Public Culture 2.2 (1990), 65–81
- KENNY, Don: A Guide to Kyogen, Tōkyō 1968
- DERS.: The Kyogen Book. An Anthology of Japanese Classical Comedies, Tōkyō 1989
- KLEINEN, Peter: Nishi Hongan-ji and National Identity in Bakumatsu and early Meiji Japan, in: ANTONI, Klaus/KUBOTA Hiroshi/NAWROCKI, Johann/WACHUTKA, Michael (Hrsgg.): Religion and National Identity in the Japanese Context (= Bunka. Tübinger interkulturelle und linguistische Japanstudien Band 5), Münster/Hamburg/London 2002, 87–105
- KOBAYASHI Seki/KAGAYA Shinko: Kyōgen in the Postwar Era, in: ATJ 24.1 (2007), 144–177

- KOJIMA Yasuo: Groteskes und Versöhnung auf japanischen und deutschen Bühnen, in: BAYERDÖRFER, Hans-Peter/SCHOLZ-CIONCA, Stanca (Hrsgg.): *Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich*, München 2005, 73–98
- KOMINZ, Laurence R.: The Impact of Tourism on Japanese „Kyōgen“. Two Case Studies, in: *Asian Folklore Studies* 47.2 (1988), 195–213
- DERS.: *Steeplechase: Mishima Yukio's Only Original Nō Play*, in: JORTNER, David/MCDONALD, Keiko/WETMORE, Kevin J. Jr. (Hrsgg.): *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lanham u. a. 2006, 205–213
- DERS.: Authenticity and Accessibility. Two Decades of Translating and Adapting Kyōgen Plays for English and Bilingual Student Performances, in: *ATJ* 24.1 (2007), 235–246
- KOMIYA Toyotaka: Part One: Music and Drama in the Meiji Era, in: DERS. (Hrsg.): *Japanese Music and Drama in the Meiji Era (= Japanese Culture in the Meiji Era 9)*, Tōkyō 1956, 1–60
- KOMPARU Kunio: *The Noh Theater. Principles and Perspectives*, New York/Tōkyō/Kyōto 1983
- KUWAYAMA Tomonari: Kuninusubito (The Usurper, based on Richard III): Setagaya Theatre, Tokyo, June 2007, in: *Shakespeare Studies* 45 (2007), 57–60
- KUZEL, John: Tradition in Transition: The Shigeyama Chūzaburō Kyōgen Family Looks to the Future, in: *ATJ* 24 (2007), 197–210

## L

- LAMARQUE, Peter: Expression and the Mask. The Dissolution of Personality in Noh, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47.2 (1989), 157–168
- LEE, William: Japanese Folk Performing Arts Today: The Politics of Promotion and Preservation, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): *Japanese Theatre and the International Stage (= Brill's Japanese Studies Library 12)*, Leiden/Boston/Köln 2001, 97–111
- LEIMS, Thomas F.: *Die Entstehung des Kabuki. Transkulturation Europa-Japan im 16. und 17. Jahrhundert (= Brill's Japanese Studies Library 2)*, Leiden/New York/København/Köln 1990
- LEITER, Samuel L.: When *Theatre Arts* Looked Eastward: Japan's Reception in America's Leading Theatre Periodical (1916–1964), in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): *Japanese Theatre and the International Stage (= Brill's Japanese Studies Library 12)*, Leiden/Boston/Köln 2001, 59–77
- DERS.: *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*, Michigan 2006
- DERS.: Faubion Bowers, in: *ATJ* 28.2 (2011), 314–321
- LIU Siyuan: Paris and the Quest for a National Stage in Meiji Japan and Late-Qing China, in: *ATJ* 26.1 (2009), 54–77

## M

- MACDUFF, William: Beautiful Boys in Nō Drama. The Idealization of Homoerotic Desire, in: *ATJ* 13.2 (1996), 248–258
- MARGINEAN, Ruxandra: Naturalizing Nō: Interpreting the *Waki* as the Representative of the Audience, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): *Japanese Theatre and the International Stage (= Brill's Japanese Studies Library 12)*, Leiden/Boston/Köln 2001, 133–148
- MATSUI Kentarō: Kooperationen zwischen asiatischen Theatern, in: HIRATA Eiichirō/LEHMANN, Hans-Thies (Hrsgg.): *Theater in Japan (= Theater der Zeit. Recherchen 64)*, Berlin 2009, 217–229
- MATSUMOTO Shinko: Osanai Kaoru's Views on Russian Theatre, in: RIMER, Thomas J. (Hrsg.): *A Hidden Fire. Russian and Japanese Cultural Encounters, 1868–1926*, Stanford/Washington 1995, 66–79
- MISHIMA Yukio: *Sechs moderne Nō-Spiele. Mit einem Vorwort von Donald Keene*, Reinbek b. Hamburg 1962
- MITCHELL, John D./WATANABE Miyoko: *Noh & Kabuki. Staging Japanese Theatre*, Key West 1994

- MORAN, J. F.: The Japanese and the Jesuits. Alessandro Valignano in sixteenth-century Japan, London/New York 1993
- MORI Mitsuya: Thinking and Feeling: Characteristics of Intercultural Theatre, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): Japanese Theatre and the International Stage (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 357–366
- MYNORS, Roger (Hrsg.): Epistularum libri decem (= Oxford Classical Texts 10), Oxford u. a. 2009 (1963)

## N

- NAGAO Kazuo: A Return to Essence through Misconception: From Zeami to Hisao, in: BRANDON, James R. (Hrsg.): *Nō* and *Kyōgen* in the Contemporary World, Honolulu 1997, 111–124
- NEARY, Ian: The Buraku Issue and Modern Japan. The Career of Matsumoto Jiichiō, London u. a. 2010
- NEUSS-KANEKO, Margret: Familie und Gesellschaft in Japan. Von der Feudalzeit bis in die Gegenwart, München 1990
- NICHOLLS, Peter: An Experiment with Time. Ezra Pound and the Example of Japanese Noh, in: The Modern Language Review 90.1 (1995), 1–13
- NINO Morihiro: Zwischen Gestern und Heute. Die Organisationsstrukturen des Theaters, in: HIRATA Eiichirō/LEHMANN, Hans-Thies (Hrsgg.): Theater in Japan (= Theater der Zeit. Recherchen 64), Berlin 2009, 22–29
- NISHINO Haruo: Twofold Structure in *Nō* Expression, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): Japanese Theatre and the International Stage (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 149–160
- DERS.: Shinsaku *nō* no hyaku-nen. Shinsaku *nō* nenpyō 1904–2004, in: *Nōgaku kenkyū kiyō*, Bd. 29, Tōkyō 2004
- Noh: Business and Art. An Interview with Kanze Hideo, in: TDR 15.2 (1971), 185–192
- NOMURA Mansaku: Experiments in *Kyōgen*, in: BRANDON, James R. (Hrsg.): *Nō* and *Kyōgen* in the Contemporary World, Honolulu 1997, 173–182
- NOMURA Shirō: Teaching the Paradox of *Nō*, in: BRANDON, James R. (Hrsg.): *Nō* and *Kyōgen* in the Contemporary World, Honolulu 1997, 202–209

## O

- OBA Masaharu: Bertolt Brecht und das *Nō*-Theater. Das *Nō*-Theater im Kontext der Lehrstücke Brechts, Frankfurt/Main u. a. 1984
- ODA Sachiko: On the characteristics of newly composed *nō* plays (*shinsaku nō*), in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): *Nō* Theatre Transversal, München 2008, 99–105
- DIES.: Innere Wandlungen des klassischen Theaters. Zum Shinsaku-*Nō*, in: HIRATA Eiichirō/LEHMANN, Hans-Thies (Hrsgg.): Theater in Japan (= Theater der Zeit. Recherchen 64), Berlin 2009, 136–146
- OKAMOTO Akira: The actor's body in *nō* and contemporary theatre. On the work of *Renniku Kōbō*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): *Nō* Theatre Transversal, München 2008, 129–140
- OMOTE Akira: *Nō* und Nōforschung – Situation heute und Zukunftsperspektiven. Vortrag anlässlich des 4. Internationalen Symposiums der Hōsei Universität „*Nō* in der Welt“ am 6. und 7. Dezember 1979, in: SCHNEIDER, Harald: Das japanische Notheater. Spielpraxis und Spielumfeld unter Ausschluss der Noomusik, München 1983, 388–403
- ŌTANI Eiichi: Buddhism and *kokutai* (National Policy) in Modern Japan: The Case of the Nichirenist Movement of Tanaka Chigaku, in: ANTONI, Klaus/KUBOTA Hiroshi/NAWROCKI, Johann/WACHUTKA, Michael (Hrsgg.): Religion and National Identity in the Japanese Context (= Bunka. Tübinger interkulturelle und linguistische Japanstudien Band 5), Münster/Hamburg/London 2002, 75–85
- ORTOLANI, Benito: Shamanism in the Origins of the *Nō* Theatre, in: ATJ 1.1 (1984), 166–190

- DERS.: The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism, Princeton 1995 (überarbeitete Fassung)
- DERS.: Zeami's Mysterious Flower: The Challenge of Interpreting it in Western Terms, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): Japanese Theatre and the International Stage (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 113–132

## P

- PARKER, Helen S. E.: Crossing borders in the presentation of *nō* through multimedia, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): *Nō Theatre Transversal*, München 2008, 222–232
- PELLECHIA, Diego: The International Noh Institute of Milan: Transmission of Ethics and Ethics of Transmission in a Transnational Context, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/REGELSBERGER, Andreas (Hrsgg.): *Japanese Theatre Transcultural. German and Italian Intertwinings*, München 2011, 32–50
- PILGRIM, Richard B.: Some Aspects of *Kokoro* in Zeami, in: MN 24.4 (1969), 393–401
- PINNINGTON, Noel J.: Crossed Paths. Zeami's Transmission to Zenchiku, in: MN 52.2 (1997), 201–234
- PLATH, David W.: Calluses: When culture gets under your skin, in: SINGLETON, John (Hrsg.): *Learning in likely places. Varieties of apprenticeship in Japan*, Cambridge 1998, 341–352
- PLUTSCHOW, Herbert: *Matsuri. The Festivals of Japan*, Richmond 1996
- POULTON, M. Cody: The Rhetoric of the Real, in: JORTNER, David/MCDONALD, Keiko/WETMORE, Kevin J. Jr. (Hrsgg.): *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lanham u. a. 2006, 17–32
- PRONKO, Leonard C.: Oriental Theatre for Western Audiences. Problems of Authenticity and Communication, in: *Educational Theatre Journal* 20.3 (1968), 425–436
- PULVERS, Solrun Hoaas: *The Noh Mask and the Mask Making Tradition*, Sydney 1978

## Q

- QUINN, Shelley Fenno: Dance and Chant in Zeami's Dramaturgy. Building Blocks for a Theatre of Tone, in: ATJ 9.2 (1992), 201–214

## R

- RATH, Eric C.: Legends, Secrets, and Authority. Hachijō Kadensho and Early Modern Noh Authors, in: MN 54.2 (1999), 169–194
- DERS.: The Kanze School and Its Patriarch, in: ATJ 20.1 (2003), 191–208
- DERS.: *The Ethos of Noh. Actors and Their Art*, Cambridge, Massachusetts/London 2004
- RAZ, Jacob: *Audience and Actors. A Study of their Interaction in the Japanese Traditional Theatre*, Leiden 1983
- RICHTER, Steffi: Entdeckung durch Verlust: Tradition – Moderne – Identität und Alltagskultur in den 1920er und 30er Jahren, in: *Asiatische Studien. Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft* 53.2 (1999), 177–201
- RIMER, J. Thomas/YAMAZAKI Masakazu: *On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami*, Princeton 1984
- DERS.: What More Do We Need to Know about the Nō?, in: ATJ 9.2 (1992), 215–223
- DERS.: Chekhov and the Beginnings of Modern Japanese Theatre, 1910–1928, in: DERS. (Hrsg.): *A Hidden Fire. Russian and Japanese Cultural Encounters, 1868–1926*, Stanford/Washington 1995, 80–94
- DERS.: Contemporary Audiences and the Pilgrimage to Nō, in: BRANDON, James R. (Hrsg.): *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, Honolulu 1997, 183–201
- DERS.: The search for mastery never ceases: Zeami's classic treatises on transmitting the traditions of the *nō* theatre, in: SINGLETON, John (Hrsg.): *Learning in likely places. Varieties of apprenticeship in Japan*, Cambridge 1998, 35–44
- RODOWICZ, Jadwiga: Rethinking Zeami: Talking to Kanze Tetsunojo, in: TDR 36 (1992), 97–105
- ROTERMUND, Hartmut O.: *Die Yamabushi. Aspekte ihres Glaubens, Lebens und ihrer sozialen Funktion im japanischen Mittelalter*, Hamburg 1968

RYU, Catherine: Power Play: Re-Envisioning Muromachi Politics through the Nō Play *Sōshi arai Komachi*, in: Japanese Language and Literature 40.2 (2006), 137–175

S

SAALER, Sven: Japan in der internationalen Militarismusforschung, in: Japanstudien. Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien 14, München 2002, 103–138

SAKABA-BERBERICH, Junko: Some Observations on Movement in Nō, in: ATJ 1.2 (1984), 207–216

DIES.: The Idea of Rapture as an Approach to Kyōgen, in: ATJ 6.1 (1989), 31–46

SAKAMOTO Koremaru: Das „Werden“ des Staats-Shintō durch den „Geist der Zeiten“, in: SCHAUMANN, Werner (Hrsg.): Gewollt oder geworden? Planung, Zufall, natürliche Entwicklung in Japan. Referate des 4. Japanologentags der OAG in Tokyo 17./18. März 1994, München 1996, 187–202

SALZ, Jonah: Why was everyone laughing at me? Roles of passage for the *kyōgen* child, in: SINGLETON, John (Hrsg.): Learning in likely places. Varieties of apprenticeship in Japan, Cambridge 1998, 85–103

DERS.: Moulding clay, bottling bubbles. Actor training systems compared, in: International Society and Culture Review 6 (2004), 351–373

DERS.: Super-*kyōgen*: Radically Traditional Utopian Comedies, in: JORTNER, David/MCDONALD, Keiko/WETMORE, Kevin J. Jr. (Hrsgg.): Modern Japanese Theatre and Performance, Lanham u. a. 2006, 123–148

SAND, Jordan: At Home in the Meiji Period: Inventing Japanese Domesticity, in: VLASTOS, Stephen (Hrsg.): Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan, Berkeley/Los Angeles/London 1998, 191–207

SARTORI, Donato: Masks: East and West Confronted, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/REGELSBERGER, Andreas (Hrsgg.): Japanese Theatre Transcultural. German and Italian Inter-twinings, München 2011, 168–172

SATO Yoko: „„At the Hawk’s Well’: Yeats’s Dramatic Art of Visions“, in: Journal of Irish Studies 24 (2009), 27–36

SCHEINER, Irwin: The Japanese Village: Imagined, Real, Contested, in: VLASTOS, Stephen (Hrsg.): Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan, Berkeley/Los Angeles/London 1998, 67–78

SCHILLER, Ingo: Marineinfanterie in Shanghai. Drehbuchübersetzung und historischer Kontext eines Spielfilms des japanischen Regisseurs Kumagai Hisatora aus dem Jahr 1939, Berlin 2005 (MA FUH Berlin)

SCHMIDT-GLINTZER, Helwig: Das neue China. Von den Opiumkriegen bis heute, München 2006<sup>4</sup>

DERS.: Das alte China. Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert, München 2008<sup>5</sup>

SCHMITT, Pia: Mirror of Attachment. On Magic Mirrors and Reflections in Nō Plays by Zeami Motokiyo, in: GEILHORN, Barbara/GROSSMANN, Eike/MIURA Hiroko/ECKERSALL, Peter (Hrsgg.): Enacting Culture – Japanese Theater in Historical and Modern Contexts (= Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien Band 51), München 2012, 83–102

SCHNEIDER, Harald: Das japanische Nootheater. Spielpraxis und Spielumfeld unter Ausschluss der Noomusik, München 1983

SCHOLZ, Stanca: Aspekte des mittelalterlichen Synkretismus im Bild des Tenman Tenjin im Nō (= Münchener Ostasiatische Studien 59), Stuttgart 1991

SCHOLZ-CIONCA, Stanca: Entstehung und Morphologie des klassischen Kyōgen im 17. Jahrhundert. Vom mittelalterlichen Theater der Außenseiter zum Kammerspiel des Shogunats, München 1998 (Habilitation 1996)

DIES./OSHIKIRI Hōko: Der Adler und die Chrysantheme. Nō-Spiele zum Russisch-Japanischen Krieg, in: NOAG 175–176 (2004) 23–59

DIES.: Inszenierungen fremder Komik und die Identität des modernen Kyōgen, in: BAYERDÖRFER, Hans-Peter/SCHOLZ-CIONCA, Stanca (Hrsgg.): Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich, München 2005, 115–131

- DIES./ODA Sachiko: Drei zeitgenössische Nō-Dramen. Übersetzung und Kommentar von Stanca Scholz-Cionca und Oda Sachiko (Trier u. Tōkyō), in: NOAG 179–180 (2006), 209–253
- SCHULZ, Evelyn: Edo, Tōkyō und Paris – Gewollte und gewordene Moderne um 1909 aus der Sicht des Autors Nagai Kafū, in: SCHAUMANN, Werner (Hrsg.): Gewollt oder geworden? Planung, Zufall, natürliche Entwicklung in Japan. Referate des 4. Japanologentags der OAG in Tokyo 17./18. März 1994, München 1996, 83–102
- SCHÜTTE, Franz Josef, SJ: Alexandro Valignanos Missionsgrundsätze für Japan. Erster Band 1573–1582. Erster Teil 1573–1580 (= Edizioni di Storia e Letteratura via Lancellotti, 18), Rom 1951
- DERS.: Luis Frois SJ: Kulturgegensätze Europa – Japan (1585). Tratado em que se contem muito susinta – e abreviadamente algumas contradições e diferencias de costumes antre a gente de Europa e esta provicia de Japão, Tōkyō 1955
- SCHWENTKER, Wolfgang: Die Samurai, München 2008<sup>3</sup> (2003) 105–112
- SERPER, Zvika: „Kotoba“ („Sung“ Speech) in Japanese Nō Theater. Gender Distinctions in Structure and Performance, in: Asian Music 31.2 (2000), 129–166
- DERS.: An Experiment in Fusion: Traditional Japanese Theatre and Modern Productions of *Agamemnon* and *Macbeth*, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): Japanese Theatre and the International Stage (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 385–396
- DERS.: Classical Japanese Performance in a Contemporary Context: A Traditional Strategy of Juxtaposition, in: JORTNER, David/MCDONALD, Keiko/WETMORE, Kevin J. Jr. (Hrsgg.): Modern Japanese Theatre and Performance, Lanham u. a. 2006, 149–167
- SHICHIJI Eisuke: Angura-Theater. Die 1960er und 1970er Jahre, in: HIRATA, Eiichirō/LEHMANN, Hans-Thies (Hrsgg.): Theater in Japan (= Theater der Zeit. Recherchen 64), Berlin 2009, 44–61
- SIMS, Richard: Japanese Political History since the Meiji Renovation 1868–2000, New York 2001
- SINGLETON, John: Situated learning in Japan: Our educational analysis, in: DERS. (Hrsg.): Learning in likely places. Varieties of apprenticeship in Japan, Cambridge 1998, 3–19
- SKYA, Walter A.: The Emperor, Shintō Ultrationalism and Mass Mobilization, in: ANTONI, Klaus/KUBOTA Hiroshi/NAWROCKI, Johann/WACHUTKA, Michael (Hrsgg.): Religion and National Identity in the Japanese Context (= Bunka. Tübinger interkulturelle und linguistische Japanstudien Band 5), Münster/Hamburg/London 2002, 235–247
- SMETHURST, Mae J./SMETHURST, Richard J.: Two new *nō* plays written during World War II, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): Nō Theatre Transversal, München 2008, 31–37
- SMITH, Robert J.: Transmitting tradition by the rules: An anthropological interpretation of the *iemoto* system, in: SINGLETON, John (Hrsg.): Learning in likely places. Varieties of apprenticeship in Japan, Cambridge 1998, 23–34
- SUZUKI Sadami: „Gewollt“ und „geworden“ in den japanischen Kulturwissenschaften, in: SCHAUMANN, Werner (Hrsg.): Gewollt oder geworden? Planung, Zufall, natürliche Entwicklung in Japan. Referate des 4. Japanologentags der OAG in Tokyo 17./18. März 1994, München 1996, 155–180
- SUZUKI Tadashi (üb. Thomas Rimer): The way of acting. The theatre writings of Tadashi Suzuki, New York 1986
- SZONDI, Peter: Theorie des modernen Dramas (1880–1950), Frankfurt/Main 1963

## T

- TAKEMOTO Mikio: On the principle of *jo-ha-kyū* in contemporary *nō* theatre, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): Nō Theatre Transversal, München 2008, 69–77
- TANAKA, Stefan: Competitive Exchanges, in: RIMER, Thomas J. (Hrsg.): A Hidden Fire. Russian and Japanese Cultural Encounters, 1868–1926, Stanford/Washington 1995, 187–189

- THORNBURY, Barbara E.: The Cultural Properties Protection Law and Japan's Folk Performing Arts, in: *Asian Folklore Studies* 53 (1994), 211–225
- DIES.: Behind the Mask. Community and Performance in Japan's Folk Performing Arts, in: *ATJ* 12.1 (1995), 143–163
- DIES.: The Folk Performing Arts. Traditional Culture in Contemporary Japan, New York 1997
- DIES.: Performing Arts as Cultural Ambassadors Abroad, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): *Japanese Theatre and the International Stage* (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 213–228
- DIES.: Restoring an Imagined Past. The National Theatre and the Question of Authenticity in Kabuki, in: *ATJ* 19.1 (2002), 161–183
- THORNHILL, Arthur H. III: *Yūgen* after Zeami, in: BRANDON, James R. (Hrsg.): *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, Honolulu 1997, 36–64
- THORNTON, Peter: *Monomane, Yūgen, and Gender in Izutsu and Sotoba Komachi*, in: *ATJ* 20.2 (2003), 218–225
- TOGAWA Tsuguo: The Japanese View of Russia before and after the Meiji Restoration, in: RIMER, Thomas J. (Hrsg.): *A Hidden Fire. Russian and Japanese Cultural Encounters, 1868–1926*, Stanford/Washington 1995, 214–227
- TSCHUDIN, Jean-Jacques: The French Discovery of Traditional Japanese Theatre, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/LEITER, Samuel L. (Hrsgg.): *Japanese Theatre and the International Stage* (= Brill's Japanese Studies Library 12), Leiden/Boston/Köln 2001, 43–58
- TYLER, Royall: The Nō Play *Matsukaze* as a Transformation of *Genji monogatari*, in: *Journal of Japanese Studies* 20.2 (1994), 377–422
- DERS.: The *Waki-Shite* Relationship in *Nō*, in: BRANDON, James R. (Hrsg.): *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*, Honolulu 1997, 65–90

## U

- UMEHARA Takeshi, transl. by Salz, Jonah/Onabe Salz, Tomoko: *Mutsugorō*, in: JORTNER, David/MCDONALD, Keiko/WETMORE, Kevin J. Jr. (Hrsgg.): *Modern Japanese Theatre and Performance*, Lanham u. a. 2006, 259–268
- UNO, Kathleen S.: The Death of „Good Wife, Wise Mother“?, in: GORDON, Andrew (Hrsg.): *Postwar Japan As History*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1993, 294–317
- UZAWA Hisa: Reflections on performing for the international *nō* symposium, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): *Nō Theatre Transversal*, München 2008, 123–126

## V

- VLASTOS, Stephen (Hrsg.): *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley/Los Angeles/London 1998
- VON BRÜCK, Michael/LAI, Whalen: *Buddhismus und Christentum. Geschichte, Konfrontation, Dialog*, München 2000 (Erstaufgabe 1997)

## W

- WACHUTKA, Michael: Matching kami with Modernity: an early Meiji intellectual's thoughts on electric light, in: ANTONI, Klaus/KUBOTA Hiroshi/NAWROCKI, Johann/WACHUTKA, Michael (Hrsgg.): *Religion and National Identity in the Japanese Context* (= Bunka. Tübinger interkulturelle und linguistische Japanstudien Band 5), Münster/Hamburg/London 2002, 217–233
- WADA Haruki: Japanese-Russian Relations and the United States, 1855–1930, in: RIMER, Thomas J. (Hrsg.): *A Hidden Fire. Russian and Japanese Cultural Encounters, 1868–1926*, Stanford/Washington 1995, 201–213
- WATANABE Tomoya: „Gibt es ein Volkstheater in Japan?“ – Eine Argumentation über Sinn und Form des japanischen Theaters im Vergleich mit dem deutschen Theater, in: *Japanische Gesellschaft für Germanistik: Evokationen. Gedächtnis und Theatralität als kulturelle Praktiken. Beiträge der Tateshina-Symposien 1998 und 1999*, München 2000, 219–228



- WEBER-SCHÄFER, Peter: Kann man Nō-Spiele übersetzen?, in: LEE, Sang-Kyong/PANTZER, Peter (Hrsgg.): Japanisches Theater. Tradition und Gegenwart, Wien 1990, 21–36
- WESTERHOUT, Gert T.: Muromachi Musicals: Resetting Kyōgen in a Modern Medium, in: ATJ 24.1 (2007), 262–268

Y

- YAMANAKA Reiko: What features distinguish *nō* from other performing arts?, in: SCHOLZ-CIONCA, Stanca/BALME, Christopher (Hrsgg.): Nō Theatre Transversal, München 2008, 78–85

Z

- ZARRILLI, Philip B.: „Doing the Exercise“. The In-Body Transmission of Performance Knowledge in a Traditional Martial Art, in: ATJ 1.2 (1984), 191–206
- DERS.: What does it mean to „become the character“: power, presence, and transcendence in Asian in-body disciplines of practice, in: SCHECHNER, Richard/APPEL, Willa (Hrsgg.): By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual, Cambridge u. a. 1990, 131–148
- ZOBEL, Günter: Nō-Theater. Szene und Dramaturgie, volks- und völkerkundliche Hintergründe, Tōkyō 1987
- ZÖLLNER, Reinhard: Geschichte Japans. Von 1800 bis zur Gegenwart, Paderborn/München/Wien/Zürich 2006<sup>2</sup>
- ZUGSCHWERDT, Tanja: „But happily the Nō are not yet dead.“ Die Rezeption des japanischen Nō im westlichen Theater. Eine diskursanalytische Untersuchung, München 2007

## 14. VERZEICHNIS DER ZITIERTEN WEBSEITEN

Sämtliche Webseiten wurden zuletzt am 15. Juni 2016 geprüft.

### 14.1 HOMEPAGES

- Homepage des Yasukuni-Schreins, Lageplan:  
<http://www.yasukuni.or.jp/english/precinct/index.html>
- Homepage des Nationaltheaters in Tōkyō (Japan Art Council):  
<http://www.ntj.jac.go.jp/english.html>
- Homepage des Asian Art Museum in San Francisco:  
<http://www.asianart.org/>
- Homepage der Ren'niku Kobo (jap.):  
<http://www.renniku.com/>
- Homepage des Setagaya Public Theatre (SePT):  
<http://setagaya-pt.jp/en/>
- Homepage des Osugi Musical Theatre (OMT):  
<http://www.osugimusicaltheatre.com>
- Homepage des Nōgaku Kyōkai (jap.):  
<http://www.nohgaku.or.jp>
- Homepage des „Gion Corner“:  
<http://www.kyoto-gioncorner.com/global/de.html>
- Homepage der Asahi Shinbun:  
<http://www.asahi.com/english/>
- Homepage der Shigeyama Sengorō-Familie (jap.):  
<http://www.soja.gr.jp/>
- Homepage der Suzuki Company of Toga (SCOT):  
<http://www.scot-suzukicompany.com/en/>
- Homepage Umewaka Naohiko:  
<http://www.naohikoumewaka.com/>
- Homepage Theatre Nohgaku:  
<http://theatrenohgaku.org>
- Homepage von Clonaid:  
<http://www.clonaid.com/>
- Homepages des INI (International Noh Institute):  
<https://internationalnohinstitute.wordpress.com/>  
<http://www.noh-udaka.com/en/>
- The-Noh.com  
<http://www.the-noh.com/index.html>
- Homepage des Fernsehsenders Nippon Hōsō Kyōkai (NHK):  
<http://www.nhk.or.jp/>
- Homepage der Japan Foundation:  
<http://www.jpf.go.jp/e/>
- Homepage des Bunkachō (Agency of Cultural Affairs, kurz ACA):  
<http://www.bunka.go.jp/english/>
- Homepage des Netzwerks „National Institutes for Cultural Heritage“:  
<http://www.nich.go.jp/english/>
- Digitalisierte Fassung der Werke Tsukioka Kōgyos (1869–1927):  
<http://digital.library.pitt.edu/k/kogyo/>
- YouTube-Kanal von Μπάμπης Δεσμυζάκης  
<http://www.youtube.com/channel/UCUKqOXmPngez12qtqWIG0Pg>

## 14.2 BLOGS, DOKUMENTE (PDF), LISTEN UND ONLINE-ARTIKEL

- Blog von Theatre Nohgaku/Jonah Salz:  
<http://theatrenohgaku.wordpress.com/>
- Blog von Diego Pellechia:  
<http://nohtheatre.wordpress.com/>
- Blog zu Kishida Rio:  
<https://threadhellhawaii.wordpress.com/about/>
- Nachruf auf Yasunari Takahashi:  
<http://www.theguardian.com/news/2002/jul/16/guardianobituaries.books>
- Artikel zu „That's Kyōgen“ von der Homepage der ZKM:  
<http://on1.zkm.de/zkm/projekte/kyogen>
- Artikel zu Kita Roppeita XIV. auf The-Noh.com:  
<http://www.the-noh.com/en/people/masters/kitaroppeita.html>
- Artikel zum Kei'un kai Memorial Taikai:  
<https://nohtheatre.wordpress.com/2014/08/23/thoughts-on-the-keiun-kai-memorial-performance-2014/>  
<https://nohtheatre.wordpress.com/2014/08/24/one-thing-i-have-learned-from-the-keiun-kai-memorial-performance-2014/>
- Artikel der Japan Times Online „Noh Way – Local Tradition gets English Twist“:  
<http://www.japantimes.co.jp/culture/2009/01/09/events/noh-way-local-tradition-gets-english-twist-2>
- Online-Artikel der DW über den Takeshima-Streit:  
<http://www.dw.de/japan-und-s%C3%BCdkorea-streiten-um-fisch-und-felsen/a-1529689>
- Online-Übersetzung eines Artikels aus der Yomiuri Shinbun zum Shinsaku Nō „Garasu no Kamen“ von Umewaka Rokurō:  
<http://www.dreamsaddict.com/garasunokamen/news-yomiuri25jan2006-junkotranslation.php>
- Blog-Artikel von Diego Pellechia zum Thema „Memory Loss“:  
<https://nohtheatre.wordpress.com/2013/04/01/memory-loss/>
- Online Artikel der Japan Times Online „Takarazuka. Japanes Newest Traditional Theater Turns 100“:  
<http://www.japantimes.co.jp/culture/2013/04/14/stage/takarazuka-japans-newest-traditional-theater-turns-100/>
- Artikel zu den sieben Glücks-Kami:  
[http://www.univie.ac.at/rel\\_jap/an/Ikonographie:Gluecksgoetter](http://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Ikonographie:Gluecksgoetter)
- Artikel der Japan Times Online „Actor Nomura Brings Noh to New Audiences“:  
<http://www.japantimes.co.jp/culture/2008/06/12/stage/actor-nomura-brings-noh-to-new-audiences/>
- Artikel der New York Times zu eine Reinszenierung der NOHO Group:  
<http://www.nytimes.com/1986/03/09/arts/dance-noho-theater.html>
- Kurzes Interview mit Don Kenny:  
<http://archive.metropolis.co.jp/lifeinjapanarchive299/257/lifeinjapaninc.htm>
- Kirchensteuereinnahmen der Evangelischen Kirche Deutschland:  
<http://www.ekir.de/www/downloads/Tab03-2014.pdf> (nicht mehr online)
- Offizielle englische Fassung der japanischen Verfassung von 1947:  
<http://www.ndl.go.jp/constitution/e/etc/c01.html#s7>
- James C. Hepburns Dictionary von 1867:  
<http://www.meijigakuin.ac.jp/mgda/waei/en.html>
- Kompilation von Richard Dähler der Editionen/Kommentare von Franz Josef Schütte SJ und Engelbert Jorissen zum Traktat von Luis Fróis SJ:  
[http://www.eu-ro-ni.ch/publications/Schuette\\_Jorissen.pdf](http://www.eu-ro-ni.ch/publications/Schuette_Jorissen.pdf)

## 14.3 VIDEOS UND HÖRBEISPIELE

Englischsprachiges Kyōgen:

[http://www.youtube.com/watch?v=VApq9bU\\_LjM](http://www.youtube.com/watch?v=VApq9bU_LjM)

Invitation to Noh With Fuji Masayuki:

<http://www.youtube.com/watch?v=IZ47zwb9bTQ>

Kyōgen „Busu“ („Süßes Gift“) von der Nomura-Familie (Ōkura-Schule):

<http://www.youtube.com/watch?v=MaBT0fedCME>

Kihon no Kata mit dem Fächer:

<http://www.youtube.com/watch?v=W9eKmk1wq4>

Klangbeispiele für die Komabue („Koreanische Flöte“):

<http://www.youtube.com/watch?v=CQwqvexgHvY>

<http://www.youtube.com/watch?v=4RbOwv-qLjQ>

Nō „Hagoromo“:

<http://www.youtube.com/watch?v=aaFjFGrqMJ0>

Kyōgen „Kaki-Yamabushi“ („Bergasket und Kakifrüchte“) von der Andō-Familie (Ōkura-Schule):

<http://www.youtube.com/watch?v=7ZdnrmVpfYs>

Kyōgen „Bōshibari“ („Am Stock gefesselt“) der Shigeyama Sengorō-Zweigschule im „Gion Corner“ mit UT:

<http://www.youtube.com/watch?v=btELldmrg1E>

Nō „Okina“ (Kongō-Schule):

<http://www.youtube.com/watch?v=suLWtpL-QNU>

Kyōgen „Kaki-Yamabushi“ („Bergasket mit Kakifrüchten“) der Shigeyama-Sengorō-Zweigschule:

<http://www.youtube.com/watch?v=bTWcIXtk0qk>

Minzoku Geinō:

<http://www.youtube.com/watch?v=pFkJkZGJggE>

<http://www.youtube.com/watch?v=xfYDO3KpOiA>

<http://www.youtube.com/watch?v=62PPaY2zpwk>

Weibliche Kyōgenkata auf einem Schreinsfest:

<http://www.youtube.com/watch?v=WwAhNh98Bq0>

Nō „Aoi no Ue“ („Die Dame Aoi“) auf einer westlichen Bühne mit Bühnenvorbau:

<http://www.youtube.com/watch?v=B5GetxUhkss>

Instruktionsvideo für die Nōkan:

<http://www.youtube.com/watch?v=qFY9IbM60oA>

Gesangsveranstaltung mit Uzawa Hisa, weibliche Nō-Shitekata der Kanze-Schule:

<http://www.youtube.com/watch?v=nfLYRkLOhjY>

Klangbeispiel für die Shō:

<http://www.youtube.com/watch?v=yUpr1F1dZt0>

Klangbeispiel für die Shakuhachi:

<http://www.youtube.com/watch?v=xsihxORASks>

Shimai einer weiblichen Shitekata:

<http://www.youtube.com/watch?v=dPtR50bIBUo>

Kurze Reportage zu einer Nō-Masken-Ausstellung im Museum Rietberg, Zürich:

<http://www.3sat.de/mediathek/?display=1&mode=play&obj=26232>

Shinsaku Kyōgen „Machigai no Kyōgen“ („The Kyōgen of Errors“):

<http://www.youtube.com/watch?v=FHProytAG2U>

Nō „Tamura“:

<http://www.youtube.com/watch?v=lu5Vn1vQ5i4>

Nō „Aoi no Ue“:

<http://www.youtube.com/watch?v=1hI8edPXNS0>

Kyōgen „Iroha“ („Das Silbenalphabet“), aufgeführt von Kindern:

<http://www.youtube.com/watch?v=hqg5zzCcV38>

Kyōgen mit Maske, aufgeführt von einem Mann und einer Frau:

<http://www.youtube.com/watch?v=s3aG6hgjbtA>

# 15. STÜCKE

Schreibung und Übersetzung der Titel in das Deutsche orientieren sich an den in Kap. 2.2.1 und Kap. 2.2.2 genannten Richtlinien, ansonsten sind sie frei. Forschung und v. a. Internet kennen für einige Stücke mehr als eine deutsche oder englische Übersetzung. Stücke werden als Nō, Kyōgen, Shinsaku Nō, Shinsaku Kyōgen oder Fukkyoku Nō, Fukkyoku Kyōgen gekennzeichnet, sofern bekannt ist, welcher Kategorie sie zuzuordnen sind. Stücke, deren Zuordnung im Text fragwürdig erschien, enthalten einen Hinweis darauf sowie Verweise in die Kapp. 3 bis 11, in denen sie näher behandelt werden. Angura, Shingeki, Shinpageki und westliche Fassungen und Stücke habe ich grundsätzlich nicht in diese Liste aufgenommen. Falls mir der Text bekannt ist und relevant erschien, habe ich Kommentare, Übersetzungen und Verweise zu einzelnen Stücken aufgeführt, bei jedem kanonischen Nō findet sich außerdem die Seitenangabe für BOHNER 1956 sowie die Zuordnung zu einer der fünf Gruppen im Goban, von ihm oder anderen aufgeführte Titelvarianten, sofern notwendig und andere Informationen, die die Suche nach den Texten erleichtern können. Abschließend führe ich eine Reihe von Schriften auf, in denen sich Übersetzungen gängiger Stücke befinden, kommentiert und unkommentiert. Diese Listen stellt keinen Anspruch auf irgendeine Form der Vollständigkeit, sondern soll lediglich bei der Orientierung helfen.

## 1. DIE STÜCKE

### 1 – Abe no Seimei

Shinsaku Nō von Filmregisseur Yoshida Yoshishige (\*1933, a. bekannt unter dem Namen Yoshida Kijū), uraufgeführt 2001 von Umewaka Rokurō (\*1948). erinnerte aufgrund der Special Effects mehr an das Sarugaku des späten 15. Jahrhunderts als an die nüchterne Bühne von heute. „Abe no Seimei“ war ein Experiment mit dem Unterhaltungswert von Nō, bei Kritikern und Publikum fiel es jedoch durch. Es sei insgesamt zu hektisch und oberflächlich gewesen, hieß es. Oda bezeichnete es 2009 mit „Kabuki Nō“, um dem Spektakel gerecht zu werden.

*Erklärung des Titels:* Abe no Seimei (921–1005) und sein Leben sind nicht nur historisch, sondern auch Gegenstand von einigen bspw. im „Konjaku Monogatarishū“ aufgezeichneten Legenden der Heian-Zeit. Er war einer der Onmyōji am kaiserlichen Hof, also ein Kenner von In/On (Yin) und Yō (Yang) und der Fünf Elemente. Sein umfangreiches Wissen von den Zusammenhängen der Welt und ihrer Regeln ermöglichte es ihm, in den Sternen die Zukunft zu lesen, Exorzismen und andere schützende Rituale durchzuführen, Ratschläge zu Regierung und allen erdenklichen Lebenslagen zu geben – ähnlich Figuren wie der Zauberer Merlin in der Artus-Sage. Von anderen Onmyōji unterschied Abe no Seimei sich der Legende nach durch seine nicht-menschliche Abstammung, denn seine Mutter war ein Fuchsgeist. Dadurch besaß er sehr starke magische Kräfte und konnte niedere Dämonen befehlen. Entsprechend beschäftigen sich die meisten Geschichten über ihn mit Magie und übernatürlichen Kreaturen, denen er mit seiner Macht entgegen tritt und die er schließlich überwindet. Heute ist er integraler Bestandteil der japanischen Popkultur, in der Regel als großer Zauberer. Nomura Mansai II. (\*1966) verkörperte ihn bspw. 2001 in „Onmyōji“ (engl. UT „The Yin Yang Master“) von Takita Yōjirō (\*1955).

### 2 – Akechiuchi Die Eroberung von Akechi

Eines der zehn Taikō Nō aus der Feder Ōmura Yūkos (1536?–1596), des Biografen Toyotomi Hideyoshis (1537–1598). Es inszeniert den Sieg Toyotomi Hideyoshis über Akechi Mitsuhide (1526–1582) oder dessen Einzug in der Burg von Akechi. Der Sieg sicherte Ersterem nicht nur das Erbe Oda Nobunagas (1534–1582), sondern legte den Grundstein für dessen nachfolgende Herrschaft über den größten Teil Japans in der Sengoku-Zeit. Akechi war ein

Gefolgsmann Oda Nobunagas, General und Fürst der mittleren Sengoku-Zeit. Nachdem er bereits in den 1570er Jahren mit seinem Herrn wegen dessen Grausamkeiten und des Treubruchs gegen den letzten Ashikaga-Shōgun aneinander geraten war, erhob er sich am 21. Juni 1582 gegen Oda und zwang ihn mit einem Überraschungsangriff gegen den Honnō-Tempel bei Kyōto, in den dieser sich zurückgezogen hatte, zum Selbstmord. Odas Truppen waren zu diesem Zeitpunkt über ganz Japan verstreut, um den Widerstand der Daimyō an der Peripherie zu brechen, Zentraljapan hatte er bereits unter seiner Kontrolle. Unter seinen Generälen befand sich auch Toyotomi Hideyoshi, der mit seinen Feinden, den Mōri, rasch Frieden schloss, um seinen Herrn zu rächen. Bereits am 2. Juli 1582 konnte er den deutlich unterlegenen Akechi in der Schlacht von Yamazaki schlagen. Auf der Flucht wurde dieser schließlich von erbosten Bauern getötet. Die Burg von Akechi hatte Akechi 1571 mit Odas Erlaubnis am Shiga-See errichtet.

### 3 – Akiko Midaregami Akiko, liebestrunken

Shinsaku Nō, geschrieben von Baba Akiko (\*1928), bei dieser vom Nationaltheater in Auftrag gegeben und 1995 uraufgeführt.

### 4 – Aoi no Ue Die Dame Aoi

Kanonisches Nō, Kanze Zeami zugeschrieben, aber nicht mehr sicher. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 237 (IV. Gruppe), Übersetzung bei <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/noh/index.html> (engl.: Pound, Waley). BETHE/EMMERT haben es im Rahmen ihrer Reihe „Noh Performance Guides“ zwischen 1992 und 1997 kommentiert und synoptisch in allen kanonischen Fassungen veröffentlicht.

*Handlung:* Aoi no Ue ist die Gemahlin des Prinzen Genji (aus dem „Genji Monogatari“, dt. „Erzählungen von dem Prinzen Genji“), eines Lebemanns am Hof des Kaisers, der bis vor kurzem mehrere Liebschaften unterhalten hat. Eine von diesen ist die Hofdame Rokujō, Witwe eines Kronprinzen, reich, aber zu alt, um neu zu heiraten. Nachdem Aoi sie in aller Öffentlichkeit gedemütigt und der Prinz sich von ihr abgewandt hat, werden ihre negativen Gefühle manifest und besetzen die durch ihre Schwangerschaft verletzte Aoi. Diese kann im Stück nur dank eines Priesters und einer Schamanin genesen, die den Rachegeist exorzieren, im „Genji Monogatari“ stirbt sie.

### 5 – Arawashi Fliegerstaffel „Wilde Adler“

Shinsaku Nō aus dem Asiatisch-Pazifischen Krieg, benannt nach einer japanischen Marinefliegerstaffel.

### 6 – Asō Der Herr Asō

Gemeint ist hier das Fukkyoku Kyōgen aus der Feder Miyake Tōkurō IX. (1901–1990). Beide Kyōgen-Schulen kennen jeweils ihre eigene kanonische Fassung eines gleichnamigen Stücks. Zu noch älteren, nicht mehr kanonischen Fassungen SCHOLZ-CIONCA 1998. Ein Daimyō aus Shinano (Shite) kündigt seinen beiden Dienern Tōroku (Ado) und Geroku (Koado) feierlich an, dass sie nach langer Zeit in ihre Heimatprovinz zurückkehren würden (s. Sankin Kōtai). Glücklicherweise schlagen die beiden daraufhin vor, in zeremonielle Gewänder gekleidet und mit allen Ehren einzuziehen. Dem Daimyō gefällt der Einfall, aber er zögert, denn die Zeit ist knapp und nichts ist vorbereitet. Seine Diener hingegen haben diesen Tag herbeigesehnt und genau das getan. Während Tōroku gelernt hat, das Haar seines Herrn zu frisieren, will Geroku den Eboshi, den sie frisch haben lackieren lassen, in der Stadt abholen. Tōroku richtet also das Haar seines Herrn her und sie berechnen die Einzelheiten der Erscheinung des Heimkehrenden. Schließlich sind sie fertig, aber Geroku kommt und kommt nicht. Tōroku geht ihn suchen, nur um festzustellen, dass er sich in der Stadt verirrt hat. Als sich herausstellt, dass auch er den Weg zurück nicht mehr findet, beginnen die beiden zu singen, was den Daimyō auf sie aufmerksam macht. Für ihre Klugheit belohnt er sie.

### 7 – Ataka Grenzposten Ataka

Kanonisches Nō, Kanze Nobumitsu (1435/50–1516) zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 246 (IV. Gruppe) oder the-noh.com (pdf).

*Erklärung des Titels:* Ataka ist der Name des Grenzpostens, an dem das Stück spielt.

*Handlung:* Minamoto no Yoshitsune flüchtet mit einigen Getreuen vor dem Shōgun, seinem Bruder Minamoto no Yoritomo, nach Mutsu. Zu seinen Gefährten gehört auch der Priester Benkei (Shite). Die Gruppe wird am Grenzposten aufgehalten. Denn dessen Hauptmann Togashi glaubt nicht, dass es sich bei ihnen um Mönche mit der Mission handelt, Spenden für den Wiederaufbau des Todai-Tempels in Nara zu sammeln. Daher fordert er Benkei auf, einen Brief vorzulesen, in dem dies bestätigt wird. Benkei improvisiert das Schriftstück und Togashi lässt sie passieren. Allerdings erkennt er in Yoshitsune den gesuchten Bruder des Shōgun, so dass Benkei erneut einspringen muss. Er züchtigt seinen Herrn auf offener Straße für sein Fehlverhalten. Das überzeugt Togashi, der ihnen sogar nachläuft, um mit ihnen zu trinken. Nachdem sie in geselliger Runde getrunken und getanzt haben, machen sie sich auf, rasch die Grenze zu überqueren.

### 8 – Atsumori Atsumori, der Flötenspieler

Kanonisches Nō, Kanze Zeami zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung bei BOHNER 1956 90 (II. Gruppe), Übersetzungen bei BRAZELL 1998, TYLER 1992, WALEY 1921, YASUDA 1989 (engl.) und WEBER-SCHÄFER 1961 (dt.). BETHE/EMMERT haben es im Rahmen ihrer Reihe „Noh Performance Guides“ zwischen 1992 und 1997 kommentiert und synoptisch in allen kanonischen Fassungen veröffentlicht. Behandelt wird es zudem ausführlich bei MACDUFF 1996.

*Erklärung des Titels:* Taira no Atsumori ist ein 16-jähriger Krieger der Taira, der in der Schlacht von Ichi-no-Tani (8. März 1184) durch die Hand Kumagai Naozanes den Tod fand. Sowohl im „Heike Monogatari“ (dt. „Erzählungen von den Heike“) als auch in der Folgeliteratur wird sein Tod in der Regel tragisch dargestellt, weil Atsumori nicht kriegerisch, sondern lyrisch veranlagt war. In die Schlacht soll er bspw. seine Flöte mitgenommen haben, eines der Motive des Stücks.

*Handlung:* Kumagai Naozane, nun mit dem Namen Renshō und im Mönchshabit, kehrt an den Ort der Schlacht zurück, um den Geist Atsumoris um Vergebung für seine Tötung zu bitten. Atsumori erscheint auf seine Gebete hin und reinszeniert den Kampf, doch Renshō weigert sich, Kumagai Naozane zu spielen, woraufhin der Geist erklärt, sie seien keine Feinde und ihn bittet, für ihn zu beten.

### 9 – Aya no Tsuzumi Die Damasttrommel

Kanonisches Nō, unbekannte Autorenschaft. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 250 (IV. Gruppe). Übersetzungen bei <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/noh/index.html> (engl.: Waley), TYLER 1992 (engl.) und WEBER-SCHÄFER 1961 (dt.)

*Handlung:* Einer der kaiserlichen Gärtner begehrt eine Hofdame. Diese erklärt, sie werde sich ihm hingeben, wenn er auf einer von ihr im Garten platzierten Trommel für sie spielen werde. Die Trommel ist jedoch mit Damast bespannt und gibt keinen Ton von sich. Als er die Ausichtslosigkeit seiner Liebe einsieht und erkennt, dass er betrogen und verspottet wurde, ertränkt er sich in einem Teich und kehrt als Rachegeist zurück, der die Hofdame plagt.

Mishima Yukio (1925–1970) schrieb für die Gendai Nō-Reihe eine Shingeki-Fassung von „Aya no Tsuzumi“, in Deutschland veröffentlicht bei MISHIMA, Yukio: Sechs moderne Nō-Spiele. Mit einem Vorwort von Donald Keene, Reinbek b. Hamburg 1962.

### 10 – Azuchi no Mi-haha Die Madonna von Azuchi

Shinsaku Nō, geschrieben von Kadowaki Kakichi (\*1926), einem katholischen Priester von der Sophia-Universität in Tōkyō, Choreographie und Komposition von Umewaka Naohiko (\*1958), der es 1990 uraufführte. Behandelt ein christliches Thema.

### 11 – Barraku Nusutto Der Kasernendieb

Shinsaku Kyōgen, geschrieben und inszeniert von Miyake Tōkurō IX. (1900–1990) bereits im Jahre 1924.

## 12 – Bōkonka Elegie vom unstillbaren Groll

Shinsaku Nō von Tada Tomio (1934–2010), vor 1998 von Hashioka Kyūma (1923–2003) uraufgeführt, nach 1998 von Kanze Hideo (1927–2007) neu choreographiert.

*Handlung:* Beruhend auf einem koreanischen Gedicht (Jeongeupsa) behandelt das Stück die Suche eines japanischen Mönches (Waki) nach der Frau (Shite) eines in Japan verstorbenen Zwangsarbeiters koreanischer Herkunft, der während der japanischen Besatzung Koreas (1905–1945) von der Halbinsel entführt worden war. Die Koreanerin hat nie neu geheiratet, sondern immer auf ihren Ehemann gewartet, dessen spirituelles Erbe der Mönch ihr Jahrzehnte nach dessen Tod bringt, und damit stellvertretend für alle Japaner eingesteht, unrecht gehandelt zu haben. Er findet sie in ihrer Hütte und, nachdem er ihr von dem Schicksal ihres Mannes erzählt hat, erfährt er von ihrem Zorn und ihrer Verzweiflung, ihrem Leiden, in der Form eines Tanzes (zwei Fassungen).

2005 organisierte Ogihara Tatsuko eine Aufführung im Rahmen des Internationalen Festes der Darstellenden Künste in Pusan. Zu den gesellschaftlichen und politischen Implikationen des Themas von „Bōkonka“ siehe Kap. 9, Seite 337–338.

## 13 – Bōshibari Am Stock gefesselt

Kanonisches Kyōgen beider Schulen, in dem der Daimyō seine beiden Diener fesselt, Tarōkaja an einen Stock und Jirōkaja hinter dem Rücken, damit sie in seiner Abwesenheit nicht den Sake austrinken. Gemeinsam gelingt es ihnen dennoch, nicht nur das Sakefässchen zu öffnen, sondern sich gegenseitig das Getränk einzuflößen, ohne dabei die Stricke zu lösen, mit denen der Daimyō sie gebunden hat. Rasch sind sie betrunken und das Fässchen ist leer. Erbost über sich selbst und die Dreistigkeit seiner Diener jagt dieser die Torkelnden von der Bühne.

Shigeyama Sennojō II. (1923–2010) schrieb eine Kurzfassung von „Bōshibari“ für den Gion Corner. Sie dauert nur acht Minuten (gegenüber zwanzig), Homepage in Kap. 14.1. Übersetzung bei KENNY 1989.

## 14 – Buaku

Shinsaku Kyōgen, inszeniert 1953 von Nomura Manzō VI. (1898–1978) und Yamamoto Tōjirō III. (1898–1964). Erstmals in der Nachkriegsgeschichte brach der Kanja Kai mit diesem Experiment das Tabu, zwei verschiedene Spielstile auf der Bühne zu vereinen. Buaku ist eine Kyōgen-Dämonenmaske, eine Karikatur der Beshimi-Maske des Nō. Entsprechend parodiert Buaku in „Buaku“ Nō-Dämonen.

Beide Kyōgen-Schulen kennen ein gleichnamiges kanonisches Kyōgen, in dem der Herr (Ado) Tarōkaja (Koado) befiehlt, seinen anderen Diener Buaku (Shite) zu töten, weil dieser wiederholt nicht bei der Arbeit erschienen ist. Tarōkaja bittet darum, das Leben seines Freundes zu schonen, aber der Herr bleibt hart und droht sogar damit, ihn ebenfalls zu töten, wenn er nicht gehorchen wolle. Also lockt Tarōkaja Buaku zum Fischen, bringt es jedoch nicht über das Herz, ihm das Leben zu nehmen. Stattdessen bietet Buaku an zu verschwinden, wenn der Freund sich nur um seine Frau und seine Kinder kümmern wolle. Erleichtert stimmt Tarōkaja zu. Zurück bei seinem Herren erzählt er, dass Buaku sein Ende habe kommen sehen und es angenommen habe, was den Herren sehr beeindruckt und ihn veranlasst, mit Tarōkaja nach Higashiyama aufzubrechen, um für die Seele Buakus zu beten. Der hat, bevor er die Stadt verlässt, noch im Kiyomizu-Tempel beten wollen und begegnet ihnen daher unterwegs. Nur mit Mühe gelingt es Tarōkaja, seinen Herren davon zu überzeugen, dass er niemanden gesehen habe und sagt seinem Freund, er solle sich als Geist verkleiden. Als er ihnen ein zweites Mal begegnet, beantwortet er dem Herren einige Fragen. Unter anderem erzählt er ihm, dass sein Vater in der Hölle sitze und einige Dinge von ihm benötige, ein Schwert gegen die Diebe und einen Fächer gegen die Hitze (oder für Gesangsdarbietungen) beispielsweise. Das Stück endet, indem Buaku von seinem Herren fordert, mit ihm in die Hölle zu kommen, weil sein Vater ihn darum gebeten habe. Der Herr weigert sich und Buaku jagt ihn von der Bühne.



### 15 – Budda to Sangokō Buddha und Sūn Wūkōng

Shinsaku Kyōgen von Mushanokōji Saneatsu (1885–1976), uraufgeführt im April 1957 im Rahmen von Takechi Tetsuji (1912–1988) „Shinsaku Nō Kyōgen Happyōkai“ („Vorsingen von Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen“). Der Nōgaku Kyōkai erkannte diese Aufführung von „Budda to Sangokō“ nicht als Kyōgen an.

*Legende:* Sūn Wūkōng ist der König der Affen, von Buddha nach seiner Rebellion gegen den Himmelskaiser in einem Gebirge gefangen und Jahrhunderte später von dem Mönch Xuanzang (jap. Genjō Sanzō/Sanzō Hōshi, 603–664) auf dessen Reise nach Indien befreit. Für zehn Jahre wird er dessen Schüler und einer seiner nicht-menschlichen Begleiter. In „Die Reise nach Westen“, einem der vier klassischen Romane Chinas, ist er dennoch der Protagonist, die Geschichte beginnt mit der Strafe Buddhas und fährt im zweiten Teil mit seiner Befreiung und der Reise Xuanzangs und seiner Begleiter entlang der Seidenstraße nach Indien fort.

### 16 – Busu Süßes Gift

Kanonisches Kyōgen beider Kyōgen-Schulen, in dem der Herr (Ado) das Haus verlässt und seinen Dienern Tarōkaja (Shite) und Jirōkaja (Koado) sagt, in einem gewissen Behältnis befände sich ein „Busu“ genanntes Gift, von dem auch nur eine Prise tödlich sei. Tarōkaja öffnet neugierig das Gefäß und findet darin eine braune, grobkörnige Substanz. Die Diener kosten sie und befinden, dass sie für ein Gift ziemlich gut schmecke: es handelt sich nämlich um Zucker. Bald ist das Behältnis leer. Besorgt beraten die beiden, was sie ihrem Herren erzählen sollen, weshalb sie den Zucker aufgegessen hätten. Als er zurückkehrt, findet er sie weinend. Auf seine Frage hin, was denn geschehen sei, schildern sie einen Kampf, bei dem sie eine Wandrolle und eine Tasse, die dem Herren sehr teuer sind, zerstört hätten. Daraufhin hätten sie das Gift gegessen, um sich umzubringen, aber es habe keine Wirkung gezeigt. Er bost jagt der Herr sie von der Bühne.

Übersetzung bei KENNY 1989.

### 17 – Chasanbai Ein internationales Heiratsproblem

Kanonisches Kyōgen der Izumi-Schule, in dem die japanische Ehefrau eines Chinesen ihren Gemahl nach zehn Jahren Ehe nicht mehr versteht und sich an eine Freundin wendet, damit die ihr helfe. Diese sagt, ihr Mann würde sich nach seiner ersten, chinesischen Frau und nach Sake sehnen. Erbost will sie ihn schon belehren, doch die Freundin meint, sie solle ihm nur Sake beschaffen, dann werde er sie wieder mehr lieben als seine andere Frau. Das tut sie und er trinkt auch. Doch der Chinese sehnt sich danach immer noch nach seiner chinesischen Frau und zürnt der Japanerin, als diese ihn dafür schilt. Er will sie mit einem Stock schlagen, aber sie entwindet ihn ihm und prügelt ihn von der Bühne.

Dieses Stück war die Vorlage für das Shingeki „Higashi wa Higashi“ (dt. „Osten ist Osten“).

### 18 – Chiekoshō Erinnerung an Chieko

Shinsaku Nō, im April 1957 von Takechi Tetsuji (1912–1988) im Rahmen von „Shinsaku Nō Kyōgen Happyōkai“ („Vorsingen von Shinsaku Nō und Shinsaku Kyōgen“) in Kollaboration mit Shigeyama Sennojō II. (1913–2010), Kanze Hisao (1925–1978) und Kanze Hideo (1927–2007) auf der Bühne der Kanze-Familie in Tōkyō inszeniert. Es spielten Kanze Hisao, sein Bruder Shizuo (später Tetsunojō VIII., 1931–2000) und Katayama Keijirō (\*1932, Katayama-Zweigschule der Kanze-Schule), Kanze Tetsunojō VII. (1898–1988) leitete den Chor an, musikalisch-rhythmisch begleiteten sie der Fuekata Fujita Daigorō (\*1915), der Kotsuzumikata Kō Yoshimitsu (1892–1977) und der Ōtsuzumikata Yasufuku Haruo (1907–1983) von der Takayasu-Schule. Geschrieben auf der Grundlage einer gleichnamigen Gedichtsammlung des Tanka-Dichters Takamura Kotarō (1883–1956), der Gesang stammte von Kanze Hisao. Nicht durch den Nōgaku Kyōkai anerkannt, bei Presse und Publikum fiel „Chiekoshō“ durch, Hauptkritikpunkt war die Entfernung von der Tradition. Emmert vermutet, dass „Chiekoshō“ eines der ersten Nō auf der Grundlage moderner Lyrik ist. Für Takechi Tetsuji markiert dieses Stück den Wendepunkt in seiner Beziehung zu Nōgaku Kyōkai und dessen Mitgliedern.

### 19 – Chōboku Soga

Kanonisches Nō, geschrieben von Miyamasu Yazaemon Chikakata (1482–1546). Szene-für-Szene-Beschreibung bei BOHNER 1956 528 (V. Gruppe), übersetzt in BRESLER, Laurence: Chōboku Soga. A Noh Play by Miyamasu, in: MN 29.1 (1974), 69–81, Informationen auf dem Blog von Theatre Nohgaku: <https://theatrenohgaku.wordpress.com/2013/03/07/>.

*Handlung:* Shōgun Minamoto no Yoritomo reist mit seinem Gefolge für ein Gebet zu dem Berg Hakone. Bei ihrer Ankunft versammelt sich eine große Menschenmenge, um den Zug zu bestaunen, unter ihnen auch Hakoō, der zuvor seinen Vater bei einem Jagdunfall verloren hat. Gerüchten zufolge war Suketsune aus dem Gefolge des Shōgun für diesen verantwortlich, aber als er ihm gegenüber tritt, ist er zu eingeschüchtert, um die Hand gegen ihn zu erheben. Der Hohepriester hindert den Jungen später daran, dem Fürsten hinterher zu stürzen, weil er weiß, dass er sterben würde. Stattdessen fertigt er eine Zeichnung Suketsunes an und gemeinsam beten sie zu Fudō Myōō und seinem Gefolge, der dieser, von Feuer umwallt und mit wütendem Hieb, den Kopf abtrennt.

### 20 – Chūrei Treue Seelen

Shinsaku Nō nach Gedichten im „Man'yōshū“ („Sammlung der zehntausend Blätter“) aus den Kriegsjahren 1941–1945. „Chūrei“ gehört zu den Senryoku Nō, in denen die japanischen Tugenden, v. a. Heimatliebe und Gefolgschaftstreue, gegenüber dem Tennō angesprochen wurden.

### 21 – Daihannya Die Sutra der Großen Weisheit

Fukkyoku Nō, geschrieben von Umewaka Rokurō (\*1948), 56. Iemoto der Umewaka-Zweigschule der Kanze-Schule und dem Historiker Dōmoto Masaki (\*1933), uraufgeführt 1983 von Umewaka Rokurō. Rokurō und Dōmoto schufen „Daihannya“ auf der Grundlage einer Shinja-Maske im Besitz der Umewaka-Familie, die der Gelehrte diesem alten, aus Beschreibungen bekannten Stück zuordnete. Es behandelt die Suche (Genjō) Sanzō Hōshis nach der Sutra der Großen Weisheit in Indien. Sanzō Hōshi ist der japanische Name des chinesischen Mönchs Xuanzang (604–663), der nach Indien reiste, um den Buddhismus in seinem Ursprungsland zu studieren. Drei übernatürliche Wesenheiten, Sūn Wūkōng, der König der Affen, Sha Wujing, ein Halbdämon, und Zhu Bajie (Woneng), ein Schweinemensch, begleiten ihn und helfen ihm mit ihren magischen Kräften, um durch ihn, der die Wiedergeburt eines Schülers Buddhas ist, erleuchtet zu werden, festgehalten im klassischen chinesischen Roman „Die Reise nach Westen“.

### 22 – Danpū Wind im Sandelholz

Kanonisches Nō, unbekannter Verfasser. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 537 (V. Gruppe).

*Erklärung des Titels:* SMETHURST, Mae J.: Dramatic Representations of Filial Piety. Five Noh in Translation, New York 1998, bei dem sich auch andere Kommentare und eine Teilübersetzung finden, erklärt, es sei unklar, inwiefern sich der Titel auf den Inhalt des Stückes beziehe.

*Handlung:* Bevor er auf den Befehl des Shōgun von Honma no Saburō hingerichtet wird, verabschiedet Mibu no Suketomo sich von seinem Sohn Umewaka. Dieser war gemeinsam mit dem Priester Sotsu aus Kyōto in das Exil seines Vaters auf die Insel Sado gekommen. Weil er Saburō für den Tod desselben verantwortlich macht, tötet er ihn. Doch auf der Rückreise nach Kyōto weigert sich der Fährmann, sie überzusetzen und Sotsu muss um den Beistand des Kami von Kumano bitten. Dieser erscheint und bläst das Schiff sicher hinüber in die Bucht, so dass Priester und Sohn ihren Verfolgern von Sado entkommen.

### 23 – Dōjōi Der Dōjō-Tempel

Kanonisches Nō, unbekannter Verfasser. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 255 (IV. Gruppe). Übersetzungen bei BRAZELL 1998, KEENE 1970 (engl.).

*Handlung:* Zur Einweihung der neuen Tempelglocke hat der Tempelvorsteher verboten, dass Frauen sich ihr nähern, aber eine Tänzerin kann einen der Diener davon überzeugen, sie dennoch vorzulassen. Nachdem sie sie mehrmals kräftig geschlagen hat, verschwindet sie in

der Glocke und die Diener laufen erschrocken zu dem Tempelvorsteher, der ihnen erbot den Grund für sein Verbot erläutert. Einst versprach ein Priester einem Mädchen im Spaß die Ehe. Sie nahm das jedoch sehr ernst und bedrängte ihn, woraufhin er den Fluss durchschwamm und im Tempel in der Glocke Zuflucht suchte. Das Mädchen folgte ihm, vor Zorn in eine Schlange verwandelt, und presste die Glocke solange mit ihrem Leib, bis sie glühte und der Priester darin verbrannte. Gemeinsam gelingt es den Dienern und dem Tempelvorsteher schließlich durch die Anrufung der fünf himmlischen Könige, den Dämon zu vertreiben. Häufiges (höherrangiges) Sotsugyō (Etappenstück) in den Nō-Shite-Schulen, aber dennoch sehr beliebt. Kabuki-Fassungen erfreuen sich ebenfalls großer Beliebtheit, sind jedoch insgesamt anders strukturiert. Hier ein Beispielvideo: Axcbh92iC6U (mehrteilig, URL nur 1. Teil), Titel: „Kyōganoko Musume Dōjōji“, mit Angaben zu Geschichte, Hintergrund usw.

#### 24 – Ebira Der Köcher

Kanonisches Nō, unbekannter Verfasser. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 94 (II. Gruppe).

*Erklärung des Titels:* Ebira ist das japanische Wort für einen Köcher. Alternativ wird gelegentlich der Titel „Ebira no Ume“ (dt. „Köcherpflaume“ oder „Der Köcher mit dem Pflaumen-zweig“) verwendet, der in „Ebira“ die Verbindung zu dem Geist Kagesues herstellt.

*Handlung:* Ein Mönch auf der Reise nach Kyōto sieht am Wegesrand einen Pflaumenbaum in voller Blüte und betrachtet diesen andächtig. Er fragt einen anderen Reisenden nach dem Namen des Baumes und dieser erklärt ihm, es handele sich um die „Köcherpflaume“ (jap. „Ebira no Ume“). Während des Krieges zwischen Genji und Heike habe Kajiwaras Genda Kagesue einen Zweig dieses Baumes abgebrochen und ihn für die Schlacht von Ichi-no-Tani als Glücksbringer in seinen Köcher gesteckt. Als der Mönch den Reisenden darum bittet, ihm einen Ort zu nennen, an dem er die Nacht verbringen könne, gibt dieser sich als der Geist Kagesues zu erkennen und heißt ihn, unter dem Pflaumenbaum zu nächtigen. Nach Einbruch der Dunkelheit erscheint er in der Gestalt eines jungen Kriegers mit einem Köcher und einem Pflaumenzweig darin und erzählt die Geschichte seiner Heldentaten in der Schlacht, bis der Spuk im Morgengrauen vergeht, nicht jedoch, ohne dass Kagesue den Mönch bittet, für seine Seele zu beten.

#### 25 – Ema Schwarzes Täfelchen und weißes Täfelchen

Kanonisches Nō, Verfasser aus der Kongō-Schule. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 10 (I. Gruppe). BETHE/EMMERT haben es im Rahmen ihrer Reihe „Noh Performance Guides“ zwischen 1992 und 1997 kommentiert und synoptisch in allen kanonischen Fassungen veröffentlicht.

*Handlung:* Ein kaiserlicher Gesandter steigt in einer Herberge in Saikū ab, weil er die Votivtafeln sehen möchte, die dort am Ende des Winters aufgehängt werden. Sie sollen Glück und Unglück für das kommende Jahr bringen, weiße den Sonnenschein und schwarze den Regen. An dem Ort, an dem die Tafeln angebracht werden, begegnet er einem alten Ehepaar, das er davon überzeugen kann, je eine Tafel anzubringen, um Glück für alle anzuzeigen. Bevor sie wieder verschwinden, geben sie sich als die beiden Kami des Großen Schreins von Ise zu erkennen. Der zweite Akt zeichnet die Geschichte von dem Rückzug der Sonnenkami in die Höhle und die Hervorlockung durch das Lachen der versammelten Kami nach, s. 5.2 113, 10.1.1 352–353.

#### 26 – Fujito

Kanonisches Nō, das Kanze Zeami oder seinem Sohn Motomasa zugeschrieben wird; Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 262 (IV. Gruppe). Bethe/Emmert haben es im Rahmen ihrer Reihe „Noh Performance Guides“ zwischen 1992 und 1997 kommentiert und synoptisch in allen kanonischen Fassungen veröffentlicht.

*Erklärung des Titels:* Fujito ist ein Hafen auf der Insel Kojima, in dem nicht nur das Stück spielt, sondern der vom Waki, Sasaki no Saburō Moritsuna, durch eine Kriegslist erobert wurde.

*Handlung:* Sasaki no Saburō Moritsuna hat für seine Dienste an den Minamoto im Krieg gegen die Taira Kojima als Lehen zugesprochen bekommen, das er mit seinem tollkühnen Ritt durch

die Meerenge, die die Insel vom Festland trennt, von den Taira hat erobern können. Eine Frau tritt in Fujito an ihn heran, dem Hafen, in den er eingefallen ist, und wirft ihm vor, ihren Sohn getötet zu haben. Es handelt sich um den Fischer, der ihm den Weg durch das Meer gewiesen und den er, um seine Kriegslist vor Verrat zu schützen, erschlagen hat. Moritsuna zögert, seine Tat zuzugeben, gesteht sie jedoch schließlich ein und erklärt sich bereit, für den Toten zu beten. Dessen Geist erscheint und, nachdem er seine Geschichte erzählt hat, erlangt dank der Gebete Erlösung.

### 27 – Fukitori Das Flötenspiel

Kanonisches Kyōgen beider Kyōgen-Schulen mit ähnlicher, aber nicht identischer Handlung. Die Fassung der Izumi-Schule beginnt mit einem Mann, der nach einem Gebet im Kiyomizu-Tempel in einem Traum erfährt, dass er um Mitternacht auf der Gojō-Brücke eine Flöte spielen solle, dann würde seine Zukünftige vor ihm erscheinen. Er kann jedoch nicht spielen und bittet einen befreundeten Flötenspieler, mit ihm zu kommen. Schließlich kann er ihn überzeugen und es kommt in der Tat eine Frau zu den beiden. Zunächst scheint sie sich jedoch für seinen Freund zu interessieren. Als er ihren Schleier herunterreißt, sieht er, wie hässlich sie ist, und meint, sie habe schon recht. Er sei nicht der Mann, den sie suche. Doch der Freund sagt, er sei bereits verheiratet und verschwindet. Daraufhin beginnt auch der Mann davonzulaufen, die Frau verfolgt ihn.

Die Fassung der Ōkura-Schule hat nur zwei Figuren, den Flötenspieler, der jede Nacht auf die Brücke kommt und spielt, und die Frau mit Schleier. Eines Nachts möchte er wissen, wer ihn da immer auffordere, für sie zu spielen und reißt ihr den Schleier herunter. Da sieht er, dass sie ein Fuchs in Menschengestalt ist und jagt sie davon.

### 28 – Fukkatsu Auferstehung

Shinsaku Nō, geschrieben von Toki Zenmaro (1885–1980) und inszeniert von Kita Minoru (1900–1986), bis heute im Repertoire der Kita-Schule. Behandelt kein christliches Thema, der Titel ist jedoch schwierig zu übersetzen (alt. „Wiederbelebung“).

### 29 – Funa Benkei Benkei zu Schiff

Kanonisches Nō, Kanze Nobumitsu (1435/1450–1516) zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 548 (V. Gruppe) und auf the-noh.com (pdf). Übersetzungen bei TYLER 1992, YASUDA 1989 (engl.).

*Handlung:* Das Stück beginnt mit dem Abschied Minamoto no Yoshitsunes von seiner Geliebten Shizuka Gozen. Yoshitsune befindet sich auf der Flucht vor seinem Bruder, dem Shōgun Minamoto no Yoritomo, und diese Reise wäre zu gefährlich für sie. Sie tanzt ein letztes Mal für ihn und kehrt dann nach Heian-kyō in die Hauptstadt zurück. Während die Flüchtenden über das Seto-Binnenmeer übersetzen, werden sie Opfer kräftiger Winde, die der Rachegeist des von Yoshitsune im Genpei-Krieg erschlagenen Taira no Tomomori ihnen im Zorn entgegen schleudert. Benkei gelingt es mit seinen inbrünstigen Gebeten, das Schiff durch den Sturm an das sichere Ufer bei Izumi zu geleiten.

### 30 – Futari Nyōbo Zwei Ehefrauen

Shinsaku Kyōgen von Katayama Hiromichi (Kurōemon VIII., 1907–1963), das im Juni 1952 uraufgeführt wurde. Er inszenierte es als eines der ersten Kyōgen ohne Nō.

### 31 – Garasha Gracia

Shinsaku Nō von Yamamoto Tōjirō III. (1898–1964), 1997 von Umewaka Rokurō (\*1948) in der Suntory Hall uraufgeführt.

Behandelt die Geschichte von Hosokawa Garasha (Gracia), geb. Akechi Tama (1563–1600), einer Tochter Akechi Mitsuhide (1528–1582), der Oda Nobunaga (1534–1582) 1582 im Honnō-Tempel bei Kyōto in die Enge trieb und zum rituellen Selbstmord zwang. Durch den Verrat ihres Vaters bei ihrem Gemahl und anderen Getreuen Odas in Ungnade gefallen, wurde sie in Ōsaka unter Arrest gestellt und pflegte Kontakt zu dem Christen Takayama Ukon (1552–1615) und später anderen japanischen und portugiesischen Christen aus der

Societas Jesu. Sie wurde 1600 von Ogasawara Shōsai (†1600), einem Gefolgsmann ihres Gemahls, getötet, als einer der Konkurrenten Tokugawa Ieyasu sie als Geisel gegen diesen nehmen und ihn auf seine Seite zwingen wollte. Es ist unklar, ob sie oder er die Tat geplant haben.

„Garasha“ ist ein Nō mit christlicher Thematik.

### 32 – Genbakuki Trauer um die Atombombenopfer

Shinsaku Nō von Tada Tomio (1934–2010), uraufgeführt 2005. Titel stammt von SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006, die das Stück jedoch bedauerlicherweise nicht übersetzt haben.

### 33 – Hagoromo Der Federmantel

Kanonisches Nō, Kanze Zeami zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung bei BOHNER 1956 151 (III. Gruppe), Übersetzungen bei <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/noh/index.html> (englisch: Pound, Tyler, Waley), TYLER 1992, YASUDA 1989 (engl.) und WEBER-SCHÄFER 1961 (dt.).

*Handlung:* Der Fischer Hakuryō (Waki) findet in Ufernähe den Federmantel eines Tennin, einer Himmelsfee, die sich gerade badet. Sie fordert ihn zurück, aber er zögert und bittet sie schließlich, im Tausch gegen ihren Federmantel für ihn ihren himmlischen Tanz oder Teile davon aufzuführen. Sie stimmt zu und tanzt die Phasen des Mondes, bevor sie im Morgengrauen wieder in den Himmel entschwindet.

### 34 – Hanago Das Mädchen Hanago

Kanonisches Kyōgen beider Kyōgen-Schulen, in dem ein Mann unbedingt seine Mätresse Hanago besuchen möchte. Da seine Frau ihn nicht aus dem Haus lässt, bedient er sich einer List: Er erzählt ihr, er habe Alpträume und müsse pilgern, um sich von ihnen zu befreien. Sie verweigert ihm misstrauisch geworden auch diese Bitte, aber schließlich einigen sie sich darauf, dass er im Zazen sitzen dürfe. Der Mann befiehlt hierauf seinem Diener, dies an seiner Statt zu tun und verschwindet zu seiner Mätresse, von der er betrunken früh am nachfolgenden Morgen zurückkehrt. Derweil hat seine Frau herausgefunden, dass der Mann im Kimono nicht ihr Ehemann ist und seine Stelle eingenommen. Zwar möchte der Heimkehrende seinem vermeintlichen Diener von dem nächtlichen Abenteuer erzählen, aber diese Schweinereien mag er ihm nicht in das Gesicht sagen. Daher spricht er davon, ohne ihn anzusehen. Schließlich aber zieht er der Gestalt vor ihm den Kimono vom Kopf und sieht, dass es seine Frau ist. Die jagt ihn von der Bühne.

### 35 – Hashi Benkei Benkei auf der Brücke

Kanonisches Nō, unbekannter Verfasser. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 286 (IV. Gruppe). Übersetzung bei WALEY 1921 (engl.).

*Handlung:* Musashi Benkei hört von einem Jungen zwischen zwölf und dreizehn Jahren, der des Nachts die Brücke zum Gōjō-Tempel, den er besuchen möchte, bewacht und jeden, der sie überqueren will, erschlägt. Bislang hat ihn keiner erkennen oder fassen können. Weil er auf seine Erfahrung mit der Waffe vertraut, wagt er es dennoch, begegnet jedoch nur einem Mädchen, das er aufgrund seines Gelübdes nicht ansprechen darf. Erst als sie ihn tritt, erkennt er, dass es sich um den Jungen handelt, mit dem er sich die Nacht über duelliert. Er sei Minamoto no Ushiwaka, erklärt dieser, der Sohn Minamoto no Yoshitomos, und Benkei schwört ihm Gefolgschaft.

Dieses Nō wurde auf dem Tenran Nō vom 4. bis 6. Juli 1876 vor dem Tennō aufgeführt.

### 36 – Heijō

Shinsaku Nō von Shōken (1849–1914), der Gemahlin des japanischen Kaisers Mutsuhito (1852–1912), Gesang von Umewaka Minoru I. (1828–1909), der das Stück als persönliches Geschenk der Kaiserin an sich betrachtete und es daher nicht an seine Schüler lehrte. Die erste Grammophonaufnahme von Nō-Gesang beinhaltete auch Passagen aus diesem Stück.

*Erklärung des Titels:* Heijō-kyō (Heizei-kyō) ist der alte Name der Stadt Nara, in der der Kaiser 710 bis 784 Residenz bezogen hatte. „Heijō“ bedeutet „Friedensburg“. Das Stück war bereits im Mai 1895 fertiggestellt worden.

**37 – Heiwa Nihon Saiken** Friede und Wiederaufbau in Japan

Shinsaku Nō, am 16. September 1945, kaum einen Monat nach der Unterzeichnung der japanischen Kapitulation (14. August) uraufgeführt. Mir sind Inhalt und Verfasser unbekannt.

**38 – Hikoichi Banashi** Märchen von Hikoichi

Shinsaku Kyōgen, 1955 uraufgeführt, ursprünglich jedoch bereits 1948 von Kinoshita Junji (1914–2006) für das Shingeki geschrieben. Shigeyama Sennojō II. (1913–2010) und Takechi Tetsuji (1912–1988) schrieben es für das Kyōgen um. Gemeinsam mit „Susugigawa“ [103] war „Hikoichi Banashi“ eines der beiden erfolgreichsten Shinsaku Kyōgen der frühen Nachkriegsgeschichte.

*Bekannte Darsteller:* Nomura Mansaku II., Shigeyama Sennojō II., Shigeyama Shime (Sensaku IV.)

**39 – Hige Yagura** Der Bartwehrturm

Kanonisches Kyōgen beider Kyōgen-Schulen, in dem ein Ehepaar sich heftig streitet, nachdem der Mann für eine kaiserliche Prozession als Hellebardenträger ausgewählt wurde, seine Gewänder und Ausstattung jedoch selbst bezahlen muss. Unvermittelt fordert die Frau von ihm, seinen prächtigen Bart abzuschneiden, den sie für ihn herrichten soll. Der Mann verprügelt sie und jagt sie aus dem Haus. Damit sie jedoch keine Rache an ihm üben kann, umgibt er seinen Bart mit einer hölzernen Feste. Kurze Zeit später stürmt die Frau an der Spitze der Nachbarinnen in das Haus. Sie reißen ihm die Feste vom Kopf und den Bart mit einer Zange vom Kinn.

Übersetzung bei MORIOKA/SASAKI 1997.

**40 – Hōjō**

Eines der zehn Taikō Nō aus der Feder Ōmura Yūkos (1536?–1596), des Biografen Toyotomi Hideyoshis (1537–1598).

*Erklärung des Titels:* Hōjō ist der Name einer in der Ōnin-Zeit ausgelöschten Adelsfamilie, das den Shikken, das Amt des Regenten unter den Kamakura-Shōgunen gestellt hatte. Hōjō Tokimasa (1138–1215) und sein Sohn hatten mehrere Befugnisse des Shōgun auf den Shikken übertragen, der damit praktisch der Herrscher Japans war. Das Amt des Shōgun hingegen erfüllte nach 1203 mehr eine repräsentative Funktion.

Der Titel des Taiko Nō bezieht sich auf die Odawara-Hōjō, eine Adelsfamilie, die den Namen der Hōjō aus Prestigegründen annahm. Hōjō Ujimasa war einer der Konkurrenten um die Herrschaft und wurde 1590 von Hideyoshi besiegt, indem dieser seine Burg Odawara einnahm, und zum Seppuku gezwungen. „Hōjō“ inszeniert diesen Sieg Hideyoshis über Ujimasa.

**41 – Iesu no Senrei** Die Taufe Jesu

Shinsaku Nō von Kadowaki Kakichi (\*1926) und Sugiura Tsuyoshi, zwei Priestern von der Sophia-Universität in Tōkyō, Tanz und Musik von Umewaka Naohiko (\*1958), von diesem 1987 inszeniert und uraufgeführt. Dieses Nō behandelt christliche Thematik und wurde im In- und Ausland gut aufgenommen, später sogar vor Papst Johannes Paul II. (1920–2005) gespielt.

**42 – Ikkaku Sennin** Der eingehörnte Weise

Kanonisches Nō, Konparu Zenpō (1453–1532) zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 297 (IV. Gruppe). Übersetzung bei WALEY 1921 (engl.).

*Handlung:* Das indische Königreich Harana leidet unter einer Dürre, seit der eingehörnte Weise die Drachenkönige besiegt und gefangen gesetzt hat. Daher schickt der Herrscher

einen Minister und die Gesellschafterin Senda zu ihm, um ihn zu bitten, sie wieder freizulassen. Sie belügen ihn jedoch über ihre Herkunft und geben an, einfache Reisende zu sein. Senda kann den Weisen mit Hilfe ihrer Schönheit dazu bringen, sich zu betrinken, woraufhin die Drachenkönige entkommen.

#### 43 – Ikusagami Der Kriegsgott

Shinsaku Nō von Hirota Kagetsu, zwischen 8. April und 28. Juli 1904 verfasst, aber wohl nie uraufgeführt, sondern lediglich in der Kyōto Hinode Shinbun veröffentlicht. Teilübersetzung und Analyse bei SCHOLZ-CIONA/OSHIKIRI 2004.

*Handlung:* Ein Pilger aus der Heimat des Kriegshelden Hirose Takeo (1868–1904) fährt mit dem Fahrrad zu dessen Grabmal nach Tōkyō. Er pflückt in der Nähe eine Chrysantheme, in China Zeichen der Unsterblichkeit, in Japan Zeichen des Kaisers. An dem Grab erscheint ihm der Geist Hiroses, der von den Grauen der Schlacht von Port Arthur berichtet, in der er gefallen ist. Der Geist erklärt sich zu einem Schutzgott des Reiches und erneuert den Schwur Kusunoki Masashiges (1294–1336), der im Kampf gegen den Shōgun im 14. Jahrhundert sein Leben für Kaiser Go-Daigo eingeschworen hatte (s. 10.2.1 364–365 Fn. 89).

Genauerer zu diesem Shinsaku Nō in Kap. 9, Seite 311–312.

#### 44 – Iroha Das Silbenalphabet

Kanonisches Kyōgen beider Kyōgen-Schulen, in dem der junge Schüler seinen Lehrer sprachlich so lange ärgert, indem er ihn nachhakt und ihm die Worte im Munde herumdreht, bis dieser ihn aufgibt. Es handelt sich um das erste Stück, das ein Schüler in der Shigeyama Sengorō-Zweigschule spielt.

#### 45 – Isseki Sennin Einstein, der Einsiedler

Shinsaku Nō von Tada Tomio (1934–2010) über die Relativitätstheorie und die Suche nach der Wahrheit in der Wissenschaft. Das Stück spielt in einer Wüste irgendwo auf dem eurasischen Kontinent. Die Rolle des Waki übernimmt eine Frau, die sich auf die Suche nach den Grundprinzipien des Universums begeben hat. Während einer Sonnenfinsternis wird sie von einem alten Hirten angehalten, der ihr eine Welt aufzeigt, in der Zeit und Licht gebeugt werden können, bevor er in einem Sandsturm verschwindet. Wenig später erzählt ihr ein Mann aus der Stadt von Zwillingen, von denen einer von einem Tengu entführt und zehn Jahre später mit Lichtgeschwindigkeit wieder zurückgebracht worden sei. Er sei jünger gewesen als sein Zwillingsbruder auf der Erde, weil Reisende mit Lichtgeschwindigkeit langsamer altern. Für sie vergeht die Zeit anders, langsamer, als für die, die nicht mit Lichtgeschwindigkeit reisen. Anschließend erscheint der Einsiedler in einem Gefährt aus Licht und berichtet von Anfang und Ende des Universums. Er zeigt die Atomkraft und erklärt, sie dürfe niemals für den Krieg genutzt werden, bevor er sich in eine Kugel aus Feuer verwandelt und in einem Schwarzen Loch verschwindet.

#### 46 – Izutsu

Kanonisches Nō, Kanze Zeami zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 150 (III. Gruppe). Übersetzungen bei <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/noh/index.html> (englisch: Tyler), BRAZELL 1998, WALEY 1921 (engl.) und WEBER-SCHÄFER 1961 (dt.). *Erklärung des Titels:* Izutsu ist der Name der Tochter Ki no Arisunes, bekannt aus dem „Ise Monogatari“ („Geschichten aus Ise“, Zusammenstellung von Gedichten und Geschichten aus dem 10. Jahrhundert).

*Handlung:* Ein Mönch kommt an einen Brunnen und hört die Geschichte von Ariwara no Narihira und der Tochter Ki no Arisunes, Izutsu, die hier ihre Höhe gemessen und sich schließlich ineinander verliebt hätten. Zu dem Ende des Gesprächs hin eröffnet die junge Frau, die ihm davon erzählt hat, sie sei es selbst und verschwindet. Ein Reisender empfiehlt dem Mönch, ein Totengebet für sie zu sprechen, doch in der Nacht erscheint sie ihm im Traum und tanzt um den Brunnen. Es ist ein Tanz voll Liebe und Einsamkeit, der den Mönch innerlich berührt, aber sich im Licht des Morgens in Nichts auflöst.

#### 47 – Kagekiyo

Kanonisches Nō, Kanze Zeami zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung bei BOHNER 1956 306 (IV. Gruppe), Übersetzungen bei <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/noh/index.html> (englisch: Pound, Stope, Waley).

*Erklärung des Titels:* Taira no Kagekiyo (†1196) ist ein bekannter Krieger aus dem Genpei-Krieg zwischen Taira und Minamoto um die Vormacht am Kaiserhof und in diesem Stück der Shite.

*Handlung:* Hitomaru, die Tochter des Helden Kagekiyo, sucht diesen gemeinsam mit ihrer Zofe. Sie kennt ihn nicht, denn sie wuchs bei Pflegeeltern auf. Kagekiyo wurde nach dem Ende der Taira, auf deren Seite er kämpfte, nach Miyasaki verbannt und erblindete dort, weil er alle Nahrungsaufnahme verweigerte. Als er hört, dass seine Tochter zu ihm kommt, gibt er sich nicht zu erkennen, um ihr die Schmach seines Anblicks zu ersparen, doch ein Bewohner des Dorfes, bei dem er lebt, erzählt es ihr. Damit sie trotz seiner abgerissenen Gestalt stolz auf ihn sein kann, fordert er Kagekiyo auf, von der Schlacht bei Yashima zu erzählen, für die er besonders gerühmt wurde. Er tut dies, bittet sie aber anschließend, ihn zu verlassen und für ihn zu beten, was sie nach kurzem Zögern befolgt.

#### 48 – Kaki-Yamabushi Bergasket und Kakifrüchte

Kanonisches Kyōgen beider Kyōgen-Schulen, in dem ein Yamabushi vor lauter Durst in einen Kakibaum klettert und die Früchte isst. Als der Besitzer kommt, verharret der Yamabushi, in der Hoffnung, nicht gesehen zu werden, in dem Baum, doch er ist klar zu erkennen. Der Besitzer denkt bei sich, es sei sicher lustig, einen Yamabushi zu ärgern und ruft laut aus, dass er verschiedene Tiere im Baume sehe. Der Yamabushi macht sie alle nach, zuguterletzt einen Vogel, dessen Flug er nachahmt. Weil er aber kein Vogel ist, stürzt er aus dem Baum und zu Boden und verletzt sich an der Hüfte. Wegen des Schabernacks fordert er vom Besitzer, dass dieser sich von nun an um ihn kümmere, was dieser verweigert. Daraufhin bedroht ihn der Yamabushi mit bösem Zauber. Der Besitzer täuscht vor, davon betroffen zu sein und stürzt vor dem Yamabushi nieder. Dieser freut sich über seine Macht, wird anschließend jedoch von dem Besitzer von der Bühne gejagt. In den Fassungen der beiden Schulen unterscheiden sich nur die Tiere und das Ende. In der Ōkura-Schule tut der Besitzer nämlich zunächst so, als wolle er dem Yamabushi helfen und nimmt ihn Huckepack, bevor er ihn nach einigen Schritten abwirft und vor dem Fluchenden davonläuft.

Übersetzung bei KENNY 1989.

#### 49 – Kane no Ne Glockenklänge

Kanonisches Kyōgen beider Kyōgen-Schulen, in dem Tarōkaja von seinem Herrn in die Stadt geschickt wird, um den Wert des Geldes (jap. „kane no ne“) zu ergründen. Der Diener missversteht seinen Herrn und glaubt, er solle den Klang der Glocken (jap. „kane no ne“) untersuchen. Daher horcht er in Richtung jeder der vier Säulen, die in diesem Stück die Türme darstellen, an denen die Glocken geläutet werden. Zurück bei seinem Herren wird er von diesem gescholten und über seinen Fehler aufgeklärt und hinausgeworfen. Während in der Ōkura-Fassung nun ein Schlichter auftritt und zwischen den beiden vermittelt, singt und tanzt Tarōkaja in der Izumi-Fassung von allein, was den Herren wieder mit ihm versöhnt.

Übersetzung bei KENNY 1989.

#### 50 – Kawazu ga Numa Der Krötensumpf

Shinsaku Nō von Dōmoto Masaki (\*1933), bereits in den 1950er Jahren geschrieben, jedoch als Lesedrama betrachtet und erst 2000 uraufgeführt.

#### 51 – Kayoi Komachi Nächtliche Besuche bei Komachi

Kanonisches Nō, Kanze Kan'ami (1333–1384) zugeschrieben, von seinem Sohn überarbeitet. Szene-für-Szene-Beschreibung bei BOHNER 1956 323 (IV. Gruppe) und the-noh.com. Übersetzung bei KEENE 1970 (engl.), bearbeitet und übersetzt bei WEBER-SCHÄFER, Peter: Ono no Komachi: Gestalt und Legende im Nō-Spiel, Wiesbaden 1960.

*Handlung:* Ein Mönch hat sich zu einer Meditationsübung in das Gebirge zurückgezogen. Eine Frau, die ihm täglich zu essen und Feuerholz bringt, stellt sich auf seine Nachfrage als der Geist



Ono no Komachis (825–900) vor und verschwindet. Zurück in der Stadt betet er für sie und sie erscheint ihm, gefolgt von dem Geist Fukakusa no Shōshōs, eines Höflings, dem sie, nachdem er ihr lange Zeit nachgestellt hatte, erklärt haben soll, sie werde sein Flehen erhören, wenn er sie hundert Nächte lang besuchen werde. Fukakusa starb vor Verzweiflung, als er sie in der hundertsten Nacht nicht besuchen konnte. Nun möchte er verhindern, dass sie Erlösung findet, denn auch er kann keine finden. Der Mönch fordert die beiden daher auf, die Besuche Fukakusas vor dem Fenster Komachis noch einmal zu durchleben. Diesmal wird Fukakusa nicht verhindert und verzichtet auf den Sake in der hundertsten Nacht. Gemeinsam finden Komachi und er Erlösung.

## 52 – Kinuta Der Walkblock

Kanonisches Nō, Kanze Zeami zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 328 (IV. Gruppe). Übersetzung bei POUND/FENOLLOSA 1959, TYLER 1978 (engl.).

*Handlung:* Ein Ehemann kehrt für lange Zeit nicht aus der Hauptstadt zurück und sendet eine Dienerin zu seiner Frau nach Ashiya auf der Insel Kyūshū, wo er bis zum Ende des Jahres eintreffen will. Doch er wird wieder von seinen Geschäften aufgehalten und reist erst drei Jahre später in die Heimat, nachdem seine Frau bereits gestorben ist. Sie erscheint ihm in der Form eines Rachegeistes und klagt ihn an, sein Wort gebrochen zu haben. Dann betet sie das Lotus-Sutra und wird erlöst, ihr Mann aber bleibt zurück. Zentral für die Handlung ist das Geräusch des Walkblocks, beschrieben bei BETHE 1992.

## 53 – Kitsune to Uchūjin Der Fuchs und der Außerirdische

Shinsaku Kyōgen von Komato Sakyō, uraufgeführt in den 1990er Jahren von der Hanagata Kyōgen Shōnen Tai („Truppe der jungen Kyōgen-Stars“) unter seiner Regie.

## 54 – Koi no Omoni Die Last der Liebe

Kanonisches Nō, Kanze Zeami zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 336 (IV. Gruppe). Übersetzung bei WEBER-SCHÄFER 1961 (dt.).

*Erklärung des Titels:* „Koi no Omoni“ versteht den Titel wörtlich. Zu Beginn des Stücks platzieren die Kōken einen mit Brokat bespannten Würfel vorne in der Mitte der Bühne, um den herum sich die Handlung abspielt.

*Handlung:* Yamashina no Shōji ist Gärtner im Kaiserpalast und hat sich in eine der Hofdamen verliebt. Diese zeigt jedoch kein Interesse an ihm. Ein Höfling erklärt, er könne jede der Damen verführen, wenn er einen Ballen Brokatstoff tausendmal um den Garten tragen würde. Yamashina versucht sich daran, scheitert jedoch immer und immer wieder, bis er schließlich an der Last stirbt. Mit diesem Schicksal des Gärtners konfrontiert, rezitiert die Hofdame bewegt ein Lied, auf das hin ihr dessen Geist erscheint und einen wilden Tanz aufführt, in dem er seine Liebe und seine Rachegefühle zum Ausdruck bringt. Schließlich verschwindet er und lässt sie mit der „Last der Liebe“, dem Ballen Brokatstoff, zurück.

## 55 – Kokaji

Kanonisches Nō, unbekannter Verfasser. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 565 (V. Gruppe) und bei the-noh.com.

*Erklärung des Titels:* Sanjō no Kokaji Munechika ist der Schmied, bei dem der Kaiser ein Schwert in Auftrag gibt, das ihm im Traum offenbart wurde.

*Handlung:* Tachibana no Michinari ist von dem Kaiser geschickt worden, um bei dem Schmied Sanjō no Kokaji Munechika ein Schwert in Auftrag zu geben. Dieser sieht sich jedoch außer Stande, dem Befehl nachzukommen, weil er keinen Gehilfen habe, der ihm an Talent gleich komme. Als der kaiserliche Botschafter nicht bereit ist nachzugeben, betet Kokaji im Inari-Schrein um den Beistand der Göttin. Sie erscheint zunächst in der Gestalt eines Jungen und spricht dem Schmied Mut zu, indem sie von alten Legenden erzählt und sagt ihm zu, ihm zu assistieren. Später, nachdem Kokaji bereits nach Hause zurückgekehrt ist, begibt sie sich als Fuchsgeist zu ihm und hilft ihm bei der Anfertigung des Schwertes, Kogitsune-maru. Zwei Namen stehen darauf, an der Schneide der des Schmiedes und auf dem Rücken der Klinge

„Kogitsune“ (dt. „Füchslin“). Inari übergibt das Schwert dem kaiserlichen Boten und kehrt zu ihrem Berg zurück.

Dieses Nō wurde auf dem Tenran Nō vom 4. bis 6. Juli 1876 vor dem Tennō gespielt.

#### 56 – Kōtei

Kanonisches Nō, Kanze Nobumitsu (1435/50–1516) zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 195 (III. Gruppe), jedoch unter dem Titel „Yōkihi“, ebf. die Übersetzung bei KEENE 1970 (engl.) unter diesem Titel.

*Erklärung des Titels:* Kōtei beschreibt den Ort, an dem das Stück spielt, die Residenz des Kaisers. Für gewöhnlich wird wohl ein anderer Titel verwendet.

*Handlung:* Yōkihi (chin. Yang Yuhuan), Mätresse des Kaisers Gensō (chin. Xuanzong, reg. 712–756) aus der Tang-Dynastie, ist krank und der Kaiser bedauert sie, als ein alter Mann erscheint, der sagt, er sei der Exorzist Shōki (chin. Zhong Kui), der 80.000 Dämonen befiehlt, und sei gekommen, um sich für die gute Behandlung durch den Kaiser zu bedanken. Er gibt ihm einen magischen Spiegel, mit dem es ihm möglich werden soll, die Dämonen, die Yōkihi besitzen, zu vertreiben. Der Kaiser kann sie allerdings nicht vernichten. Daher kehrt Shōki noch einmal zurück, diesmal erkennbar er, und tötet den Dämon, so dass sich die Mätresse auf der Stelle erholt. Fortan, so Shōki, wolle er der Schutzgott von Gensō und Yōkihi sein, und verschwindet.

#### 57 – Kōyamōde oder Kōya Sankei Pilgerfahrt zum Berg Kōya

Eines der zehn Taikō Nō aus der Feder Ōmura Yūkō (\*1536–1596), des Biografen Toyotomi Hideyoshis (1537–1598).

*Erklärung des Titels:* Kōya-san ist die Bezeichnung für einige Berge südlich von Ōsaka, in denen auch der ebenfalls so genannte Kongōbu-Tempel gelegen ist, das Zentrum der buddhistischen Shingon-Sekte und damit eines der großen Heiligtümer Japans. Toyotomi Hideyoshi exilierte den von ihm adoptierten Sohn und zu seinem Erben und kaiserlichen Regenten ernannten Toyotomi Hidetsugu (1568–1595) nach der Geburt seines leiblichen Sohnes Hideyori (1593–1615) auf den Berg Kōya und zwang ihn später zum Seppuku, indem er ihn des Verrats anklagte.

#### 58 – Kūkai

Shinsaku Nō von Dōmoto Masaki (\*1933), 1998 von Umewaka Rokurō (\*1948) uraufgeführt. An der Stelle der Nōkan verwendete der Fuekata eine Shō genannte Bambusflöte.

*Erklärung des Titels:* Kūkai (später Kōbō Daishi, 774–835) ist der Gründer des Shingon-Buddhismus und damit einer der großen Gelehrten der frühen Heian-Zeit, in der sich die meisten der bis heute prägenden buddhistischen Sekten im Lande ausbreiteten (s. 4.3.1). Der Shingon-Buddhismus gehört zu dem in Japan Mikkyō genannten esoterischen Buddhismus, der sich v. a. über Zauberformeln und Worte oder Gesten der Macht gegen die vergeistigten und eher theoretischen, bisher dominierenden Formen des chinesischen und koreanischen Buddhismus in Japan durchsetzte. 816 gründete Kūkai das Kloster auf dem Berg Kōya, 823 den Tō-Tempel bei Kyōto, von denen aus er seine Lehre verbreitete.

#### 59 – Kumasaka

Kanonisches Nō, Konparu Zenchiku (1401–1470) zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung bei BOHNER 1956 570 (V. Gruppe), Übersetzungen bei <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/noh/index.html> (englisch: Pound, Waley).

*Handlung:* Ein Priester ist unterwegs nach Osten. Bei Akasaka wird er von einem alten Priester gebeten, für einen Mann zu beten, dessen Namen er ihm aber nicht nennen kann. Nachdem er gebetet hat, begleitet er den alten Priester in dessen Hütte, in dem jedoch kein buddhistischer Schmuck, sondern lediglich ein Speer und ein eiserner Stab zu sehen sind. Denn er ist in Wahrheit Kumasaka Chōhan, ein Wegelagerer aus der Gegend, der seine letzten Momente in dieser Welt schildert, bevor er mit dem Morgenlicht vergeht.

Auszüge dieses Nō wurden auf dem Tenran Nō vom 4. bis 6. Juli 1876 vor dem Tennō gespielt.

**60 – Kurenai Tennyō** Die blutrote himmlische Botin

Shinsaku Nō von Umewaka Rokurō (\*1948), am 24./25. Februar 2006 an der Staatlichen Nō-Bühne uraufgeführt, Gesang von Ueda Shinji (Takarazuka-Revue). Bühnencfassung der Hintergrundgeschichte des Shōjō-Manga „Garasu no Kamen“ („Glasmasken“, 1976 begonnen, noch nicht beendet, nicht in Deutschland erschienen) und daher gemeinsam mit Mangaka Miuchi Suzue (\*1951) inszeniert. „Kurenai Tennyō“ beschäftigt sich mit der Sage hinter dem Manga: der Bildhauer Kurenai Dani sucht nach der Statue einer himmlischen Botin, deren Erscheinen einen großen Krieg beendet haben soll. Auch in seiner Zeit wird bereits lange erbittert gekämpft und er hofft, durch die Schaffung einer ähnlichen Statue den Frieden herbeiführen zu können. Auf seiner Suche durchlebt er die Schaffensgeschichte der Statue, hinter der die tragische Liebesgeschichte zwischen einem Pflaumenbaum und einem Bildhauer für Standbilder Buddhas steht.

**61 – Kurōn Ningen Namashima** Namashima, der menschliche Klon

Shinsaku Kyōgen aus der Super-Kyōgen-Reihe von Umehara Takeshi (\*1925) und Shigeyama Sennojō II. (1923–2010) sowie anderen Mitgliedern der Shigeyama Sengorō-Familie, uraufgeführt am 12./13. April 2002 auf den Staatlichen Nō-Bühnen in Tōkyō und Kyōto, zweites Stück der Reihe.

Die Super-Kyōgen beschreibe ich ausführlich auf den Seiten 340–343 (Kap. 9.3.4). Daher möchte ich hier auf eine Wiederholung verzichten.

**62 – Kusabira** Die Riesenpilze

Kanonisches Kyōgen beider Schulen, in dem der Besitzer (Ado) eines von Riesenpilzen befallenen Gartens einen reisenden Yamabushi (Shite) zu Hilfe ruft. Dieser setzt seine Gebete gegen sie ein, sie vermehren sich jedoch nur und beginnen nun auch noch, sich zu bewegen, bis sie schließlich ihn und den Besitzer von der Bühne jagen, angeführt von einem Dämon.

**63 – Matsukaze**

Kanonisches Nō, Kanze Kan'ami (1333–1384) zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 159 (III. Gruppe). BETHE/EMMERT haben es im Rahmen ihrer Reihe „Noh Performance Guides“ zwischen 1992 und 1997 kommentiert und synoptisch in allen kanonischen Fassungen veröffentlicht. Übersetzungen bei <http://iti.lib.virginia.edu/japanese/noh/index.html> (englisch: Keene/Tyler, Tyler), WALEY 1921, YASUDA 1989 (engl.). TYLER 1994 hat sich mit Matsukaze und der Inspiration Zeamis aus dem „Genji Monogatari“ („Erzählung des Prinzen Genji“) beschäftigt und dabei das Stück eingehend analysiert.

*Erklärung des Titels:* Ebenso wie das Stück ist der Titel mehrdeutig. Einerseits ist Matsukaze der Name einer der jungen Frauen, andererseits der „Wind, der durch die Kiefern streift“ Teil des Versprechens, das Ariwara no Yukihira ihnen gegeben hat. Darüber hinaus bietet derselbe Wind Anlass für die Erzählung, denn das Stück beginnt mit der Ankunft an der Kiefer, die das Gedenken an die beiden jungen Frauen versinnbildlicht.

*Handlung:* Ein wandernder Mönch wird von einem Bewohner der Küste von Suma auf eine Kiefer aufmerksam gemacht, die an Matsukaze und ihre Schwester Murazame erinnert, zwei junge Frauen, Salzschöpferinnen, bei denen Ariwara no Yukihira, der Bruder Ariwara no Narihira (s. „Izutsu“ [46]) während seines Exils drei Jahre lang lebte. Nachdem er in die Hauptstadt zurückgekehrt war, kehrte er nie zurück, aber sie warteten ihr Leben lang auf ihn und starben darüber. Nicht lange danach begegnet der Mönch zwei jungen Frauen und bittet sie, ihn in ihrer Hütte nächtigen zu lassen. Sie zögern und geben sich schließlich, nachdem er ihnen von Ariwara no Yukihira erzählt hat, in dessen Spuren er wandle, als Matsukaze und Murazame zu erkennen. Erstere kleidet sich in die Gewänder des Geliebten, die er ihr als Pfand seiner Liebe daließ, und tanzt und singt von den Zeichen der Rückkehr Yukihira, dem Wind, der durch die Kiefern streift und dem Rauschen des Meeres in der Bucht von Suma (hierzu ausführlich BETHE 1992). Es bleibt unklar, ob der Mönch träumt oder die Begegnung wirklich stattgefunden hat.

#### 64 – Matsu[u]ra Sayohime

Fukkyoku Nō, verschiedene Titel, u. a. „Sayohime“, md. zwei moderne Fassungen, eine von Yamamoto Yoshihisa aus dem Jahre 1963 und eine von Ōtsuki Bunzō (\*1942) aus dem Jahre 1984. Die Fukkyoku Nō unterscheiden sich von der kanonischen Fassung (seit dem „Meiwa Kaisei Utaibon“ von Kanze Motoakira, 1722–1774) v. a. am Schluss: Ōtomo no Sadehiko zeigt sich in der älteren, von Zeami stammenden Fassung, lediglich einem Wanderpriester, seine Geliebte Sayohime sieht ihn vor ihrem Selbstmord nicht noch einmal in einem Spiegel, wie in dem neueren Text. Das Stück beginnt heute mit dem Wanderpriester, der die Bucht von Matsuura besucht und von einer jungen Fischerin von einem Spiegel-Tempel und der Geschichte Sayohimes erfährt. Diese hatte sich in einen kaiserlichen Gesandten eines chinesischen Kaisers aus der Tang-Dynastie verliebt. Schließlich wurde er zurück an dessen Hof gerufen und verschwand über das Meer. Alles, was ihr blieb, war sein Geschenk, ein Spiegel, den sie mit sich in ein Boot nahm und anblickte, bevor sie sich ertränkte. Zeami erklärt in seiner Fassung vermutlich lediglich die Herkunft des Namens des Berges (dt. „mit Stoff winken“), denn Sayohime winkte mit einem Seidentuch ihrem Geliebten von der Spitze eben jenes Berges hinterher.

#### 65 – Miidera Der Mii-Tempel

Kanonisches Nō, unbekannter Verfasser. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 361 (IV. Gruppe) und the-noh.com. Übersetzung bei BRAZELL 1998 (Eileen Katō).

*Handlung:* Eine Mutter sucht ihren verschwundenen Sohn Senmitsu. Während eines Gebets zu Kannon sendet diese ihr eine Botschaft: sie werde ihn im Mii-Tempel in Omi wiedersehen. Angekommen schlägt sie zuerst den zuständigen Tempeldiener, der die Tempelglocke läuten will, dann die Glocke selbst und sorgt damit für große Unruhe. Hierauf gibt Senmitsu sich als ihr Sohn zu erkennen. Es stellt sich heraus, dass er, von Sklavenhändlern entführt, in dem Tempel aufgenommen wurde, nun sind die beiden wieder vereint.

#### 66 – Miikusabune Das Kriegsschiff

Shinsaku Nō nach Gedichten im „Man'yōshū“ aus den Kriegsjahren 1941–1945. „Miikusabune“ gehört ebenso wie „Chūrei“ [20] zu den Senryoku Nō, in denen die japanischen Tugenden, v. a. Heimatliebe und Gefolgschaftstreue gegenüber dem Tennō angesprochen wurden.

#### 67 – Mikuni no Hikari Strahlendes Licht unseres Landes

Shinsaku Nō von Mōri Motonori (1839–1896), Gesang von Umewaka Minoru I. (1828–1909), am 19. Januar 1896 uraufgeführt, zuvor lediglich in der Form von Shimai getanzt. Bei der Premiere übernahm Kanze Tetsunojō V. die Tsure-Rolle. Mit diesem Nō feierte die Meiji-Elite über ein Jahr nach dem Kriegsende den Sieg über China im Chinesisch-Japanischen Krieg 1894–1895. Es hielt sich bis 1945 im Repertoire der Umewaka-Schule und war eines der Stücke, die Minoru I. auch andere Spieler lehrte und die daher schon vor seinem Tod nicht ausschließlich von ihm aufgeführt wurden.

#### 68 – Mochizuki

Kanonisches Nō, unbekannter Verfasser. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 375 (IV. Gruppe).

*Erklärung des Titels:* Mochizuki Akinaga bildet in diesem Nō das Zentrum der Handlung, ohne selbst der Shite zu sein. Sämtliche andere Rollen streben danach, ihn zu töten, weswegen sie sich um ihn herum gruppieren und schließlich ermorden.

*Handlung:* Mochizuki Akinaga hat Yasuda Tomoharu im Streit erschlagen und wird von dessen Witwe, ihrem gemeinsamen Sohn Hanawaka und dem Gastwirt Ozawa Tomofusa aus Rache ermordet. Das Stück behandelt die Ankunft der flüchtigen Witwe mit ihrem Sohn in dem Gasthaus, in dem auch Mochizuki abgestiegen ist und ihr Wiedererkennen mit Ozawa Tomofusa, der ein Vasall ihres Gemahls war. Gemeinsam planen sie die Ermordung Mochizukis. Ozawa muss jedoch vorher für ihn tanzen, damit er betrunken genug ist, um von ihnen überwunden werden zu können.

### 69 – Motomezuka

Fukkyoku Nō, 1931 von der Kongō-Schule rekonstruiert. Gleichnamiges kanonisches Nō findet sich bei BOHNER 1956 382 (IV. Gruppe). Vermutlich handelt es sich bei dem Fukkyoku Nō um das Original Kanze Kan'amis (1333–1384), das nur in der Bearbeitung seines Sohnes in den Kanon aufgenommen wurde. Übersetzungen bei KEENE 1970, YASUDA 1989 (engl.).

*Erklärung des Titels:* Motomezuka mag ein Wortspiel sein, denn „Otomezuka“ (dt. „Grab der jungen Frau“) beschrieb den Ort der Handlung des Stücks. Möglicherweise handelt es sich auch um eine Verkürzung und bezieht sich darauf, dass Sasada und Chinu Unai den Hof machen.

*Handlung:* Ein wandernder Priester und seine Begleiter erreichen das Dörfchen Ikuta in Settsu und erkundigen sich bei einigen jungen Frauen nach dem Grab von Unai, einer jungen Frau, die am selben Tag die Liebesbriefe zweier Männer erhielt, Sasada und Chinu, und sich für keinen von beiden aussprechen wollte, um den anderen nicht zu kränken. Auch mehrere Wettkämpfe führten nicht zu einer Entscheidung, denn sie endeten immer mit einem Gleichstand. Verzweifelt nahm Unai sich das Leben, Sasada und Chinu folgten ihr in den Tod, aber die Schuld daran lag bei ihr, weswegen sie nicht erlöst werden konnte. Der Priester betet für sie und sie kommt endlich frei. Inwiefern sich Kan'amis Fassung von der seines Sohnes unterscheidet, ist mir nicht bekannt. Dies ist der Inhalt des kanonischen Nō.

### 70 – Mumyō no I Brunnen im Dunkeln

Shinsaku Nō von Tada Tomio (1934–2010), in dem die Ethik hinter Herztransplantationen behandelt wird.

### 71 – Mutsugorō Schlammspringer

Shinsaku Kyōgen aus der Super-Kyōgen-Reihe von Umehara Takeshi (\*1925) und Shigeyama Sennojō II. (1923–2010) sowie anderen Mitgliedern der Shigeyama Sengorō-Familie, uraufgeführt am 22./23. Dezember 2001 auf den Staatlichen Nō-Bühnen in Tōkyō und Kyōten, erstes Stück der Reihe.

Die Super-Kyōgen beschreibe ich ausführlich auf den Seiten 340–343 (Kap. 9.3.4).

### 72 – Nagasaki no Seibo Die Madonna von Nagasaki

Shinsaku Nō von Tada Tomio (1934–2010), 2005 von Kanji Shimizu (\*1953) von der Kanze Tetsunōjō-Zweigschule, in der Urakami-Kathedrale uraufgeführt, behandelt eine Gruppe von Christen, die den Abwurf der Atombombe am 9. August 1945 über Nagasaki in der Erzählung einer verstorbenen Augenzeugin nacherleben. Sie befinden sich auf einer Pilgerreise zu der Urakami-Kathedrale, als sie von einer Frau hören, die sich nach dem Abwurf der Atombombe um die Opfer gekümmert haben soll. Kurz darauf erscheint sie ihnen in der Gestalt der Gottesmutter und erzählt ihnen von jenem Tag und gemahnt sie, ihn nie zu vergessen, bevor sie wieder verschwindet.

### 73 – Narayamabushikō Die Ballade von Narayama

Shinsaku Kyōgen von Nomura Mansaku II. (\*1931) und Okakura Shirō (1909–1959), im Dezember 1957 uraufgeführt, gespielt von Nomura Mannojo IV. (\*1929/30) und Nomura Mansaku II. Musik von Sano Kazuhiko. Wegen eines Verbots des Nōgaku Kyōkai, die Nōkan zu verwenden, spielten die Hayashikata unerkannt hinter der Bühne, was der Akustik schadete. Das Stück wirkte unfertig und missfiel seinem Publikum, in der Forschung gilt es jedoch als Höhepunkt der neuen Schreibtätigkeit im Kyōgen der Nachkriegszeit.

### 74 – Negawari Der falsche Bettnachbar

Fukkyoku Kyōgen, rekonstruiert aus einem Szenario im „Toraakibon“ von Shigeyama Sennojō II. (1923–2010).

**75 – Niga Byakudō** Der Weiße Pfad ins Westliche Paradies über zwei Flüsse

Shinsaku Kyōgen von Izumi Motoya (\*1974), uraufgeführt nach 2003 an der königlichen Theaterakademie in London, geschrieben auf der Grundlage einer gleich betitelten Schrift Awazu Gikeis aus dem 18. Jahrhundert.

*Erklärung des Titels:* Niga Byakudō bezeichnet zwei Brücken, die über den Fluss führen, der das Westliche Paradies von der Welt der Menschen trennt. Während die solider wirkende nicht hinüber reicht, viele Menschen sie jedoch benutzen, kann die erbärmlich schwankende und unsicher gebaute längere Brücke bis hin in das Reine Land (jap. Jōdo) beschritten werden, indem der Suchende auf die Hilfe Amidas (Amitabhas) vertraut. Das Motiv wurde in der japanischen Kunstgeschichte sehr häufig v. a. in der Malerei und der Literatur verwendet. Dahinter steht die Erkenntnis, dass der Mensch allein und von sich aus nicht in der Lage ist, das Reine Land zu erreichen, ganz gleich, welche weltlichen Mittel er dazu aufbringt, sondern sich nur durch geistige Übungen und das Vertrauen auf die Hilfe Amidas, den er mehrmals täglich anrufen muss, nach seinem Tod dorthin bewegen kann.

**Okina**

Obwohl es sich bei diesem Stück um eines der in der Forschung am meisten besprochenen Nō handelt, besitzen wir nur wenige gesicherte Informationen über die Herkunft und den Hintergrund von „Okina“. Die „Handlung“ gleicht mehr einer Aufeinanderfolge ritualisierter Bewegungen, gesprochen wird nicht und gesungen nur wenig. Eine Inhaltsangabe wie bei den anderen Stücken erschien mir daher nicht sinnvoll. Interessierten rate ich, sich das Video einer kompletten Aufführung anzusehen, bspw. hier: [suLWtpLQNU](https://www.youtube.com/watch?v=suLWtpLQNU). Mangelnde Sprachkenntnisse spielen in diesem Fall keine Rolle.

**76 – Oku no Hosomichi** Auf schmalen Pfaden ins Hinterland

Shinsaku Nō von Takahama Kyōshi (1874–1959) nach einem gleichnamigen Reisetagebuch von Matsuo Bashō (1644–1694), zwischen 1920 und 1943 geschrieben und in dieser Zeit uraufgeführt. Bis in die 1990er Jahre mehrfach von der Konparu-Schule inszeniert, später sogar von der Staatlichen Nō-Bühne über Radio in das ganze Land übertragen. Das „Hinterland“ („Oku“) des Titels bezeichnet die zu Bashōs Zeit entlegene Provinz des Reiches, Mutsu (ursprgl. „Michi no Oku“, dt. „Ende des Weges“), im Nordosten der japanischen Hauptinsel Honshū gelegen, ab dem heutigen Fukushima nordwärts.

**77 – Omina[m]eshi** Die Blume auf dem Grab

Kanonisches Nō, unbekannter Verfasser. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 393 (IV. Gruppe). Übersetzung bei WALEY 1921 (engl.) und WEBER-SCHÄFER 1961 (dt.). SMETHURST, Mae J./LAFFIN Christina (Hrsgg.): *The Noh Ominameshi. A Flower Viewed from Many Directions*, New York 2010 beschäftigen sich in mehreren Beiträgen eingehend mit diesem Nō.

*Erklärung des Titels:* Ominameshi (engl. „Damsel Flower“) ist der japanische Name der *Patrinia scabiosifolia*, des Hohen Goldbaldrians, einer der sieben Blumen des Herbstes in Japan und ein Heilkraut in der chinesischen Medizin. Diese Blume steht auf dem Grab der Verstorbenen.

*Handlung:* Eine Frau wird von ihrem Mann betrogen, der sich aus der Hauptstadt, in der beide gemeinsam gelebt haben, zurückzieht und eine andere heiratet. Die Betrogene nimmt sich das Leben, indem sie sich in den Hōjō stürzt und ertrinkt. Erschüttert begräbt der Mann sie und pflanzt eine einzelne Blume über ihr. Ein Priester, der diese Jahre später pflücken will, trifft am Grab einen alten Mann, der ihn anfleht, es nicht zu tun. Es handelt sich um den Geist des Mannes in anderer Gestalt, der sich für sich und seine Geliebte Erlösung durch dessen Gebete erhofft.

**78 – Ōsama to Kyōryū** Der König und der Dinosaurier

Shinsaku Kyōgen aus der Super-Kyōgen-Reihe von Umehara Takeshi (\*1925) und Shigeyama Sennojō II. (1923–2010) sowie anderen Mitgliedern der Shigeyama Sengorō-Familie,

uraufgeführt am 8. April 2003 auf den Staatlichen Nō-Bühnen in Tōkyō und Kyōto, drittes Stück der Reihe.

Die Super-Kyōgen beschreibe ich ausführlich auf den Seiten 340–343 (Kap. 9.3.4).

### 79 – Rashōmon

Kanonisches Nō, Kanze Nobumitsu (1435/50–1516) zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 601 (V. Gruppe).

*Erklärung des Titels:* Rashōmon ist der Name des Stadttors von Heian-kyō, der Hauptstadt Japans in der Heian-Zeit. Wörtlich übersetzt bedeutet es soviel wie „Tor in der Mauer“, wird aber in der Regel als Eigenname japanisch belassen. Nobumitsu änderte das Kanji von „shō/jō“ („Burg“) zu „shō/sei“ („Leben“), was sich in der japanischen Populärkultur bis heute gehalten hat. Auch die originale Schreibweise ist jedoch nach wie vor üblich. Der Titel beschreibt in diesem Nō den Ort der Handlung des Nochiba, in dem ein junger Krieger das Tor besteigt, um zu sehen, ob die Geschichten über einen Dämon, der darauf lebt, wahr sind. Bekannter als das Stück sind heute der gleichnamige Film von Kurosawa Akira (1910–1998) aus dem Jahre 1950 und die Kurzgeschichte von Akutagawa Ryūnosuke (1892–1927) aus dem Jahre 1915.

### 80 – Sadako – Genbaku no Ko Das Mädchen und die Atombombe

Shinsaku Nō von Dōmoto Masaki (\*1933), im Oktober 1999 geschrieben, am 13. September 2001 von Umewaka Shinya uraufgeführt, Gesang, Musik und Choreographie des „Tanz der Kraniche“ von Umewaka Shinya. Übersetzung findet sich bei SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 234–241.

*Handlung:* Ein amerikanischer Tourist ist nach Hiroshima gekommen und sieht die Statue eines Mädchens mit einem Origami-Kranich in der Hand. Er fragt seinen Dolmetscher, worum es sich dabei handele und dieser erzählt ihm, es sei die Statue von Sasaki Sadako (1943–1955), die Opfer der Atombombe wurde. Anschließend tritt eine von einer Brandwunde entstellte alte Frau auf, selbst Opfer des Abwurfs, und berichtet ihm lebhaft von der Geschichte Sadakos und den Kranichen, die für sie gefaltet wurden, um sie genesen zu sehen. Betroffen bittet der Tourist seinen Führer, ihm zu zeigen, wie auch er Kraniche falten könne, und aus den Papieren erhebt sich Sadako und tanzt den Tanz der Kraniche.

### 81 – Sagi Der Reiher

Kanonisches Nō, unbekannter Verfasser. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 605 (V. Gruppe).

*Handlung:* Der Kaiser und sein Gefolge befinden sich im Palastgarten. Aus einer Laune heraus befiehlt er einem seiner Minister, einen Reiher herbeizurufen, der zwar zunächst davonfliegt, jedoch zurückkehrt, als er vernimmt, dass es sich um den Befehl des Kaisers handelt. Bei diesem angekommen, verbeugt er sich und erfreut verleiht der Monarch Minister und Reiher einen hohen Hofrang. Zum Dank vollführt der Reiher einen Tanz.

### 82 – Sanekata

Nicht mehr gespieltes Nō, in dem Fujiwara no Sanekata seine Sehnsucht nach seiner jugendlichen Schönheit in einem Spiegelbild im Wasser vor sich manifestiert, nur um es kurz darauf wieder an sein vom hohen Alter gezeichnetes Gesicht zu verlieren. Dennoch halten ihn die Erinnerungen an sein Leben, seine Taten und seine vergangene Schönheit im Diesseits fest. Er kann sich nicht von ihnen trennen, weswegen ihm die Erlösung verwehrt bleibt.

### 83 – Sanetomo

Shinsaku Nō von Toki Zenmaro (1885–1980), 1950 uraufgeführt von Kita Minoru (1900–1988).

*Erklärung des Titels:* Minamoto no Sanetomo (1192–1219) war zwar der dritte Shōgun des Kamakura-Shōgunats, gegenüber den dominierenden Hōjō jedoch machtlos und betätigte sich v. a. in der Waka-Dichtung. Mit der Ermordung durch seinen Neffen erlosch die sich von Kaiser Seiwa (850–878, Ks. 858–876) ableitende Hauptlinie der Minamoto unerwartet im

Mannesstamm und die Fujiwara übernahmen den Titel des Shōgun. Sanetomo litt unter Alkoholismus und Depressionen.

*Handlung:* Sanetomo erzählt in diesem Nō von den Fehlschlägen seines Lebens und seiner Ermordung, die in einem starken Gegensatz zu seinem hervorragenden Ruf als Dichter standen.

#### 84 – Satori Sennin Der erleuchtete Einsiedler

Shinsaku Kyōgen von Miyake Tōkurō IX. (1901–1990), uraufgeführt von ihm persönlich in der Shite-Rolle 1951 oder 1952 (Kyōgen-zukushi, d. h. ohne Nō).

#### 85 – Sekidera Komachi Komachi und der Seki-Tempel

Kanonisches Nō, Kanze Zeami (1363–1443) zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung bei BOHNER 1956 180 (III. Gruppe). Übersetzungen bei <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/noh/index.html> (engl.: Keene/Brazzell, Tyler).

*Erklärung des Titels:* Der Seki-Tempel ist heute der Chōan-Tempel in Ōtsu in der Provinz Shiga.

*Handlung:* Die große Dichterin Ono no Komachi (825–900), einst für ihre Schönheit und die Zahl ihrer Verehrer gerühmt, lebt gegen Ende ihres Lebens in großer Armut am Fuße des Berges, auf dem der Seki-Tempel steht. Dessen Abt besucht am Vorabend von Tanabata (heute 7. Juli, ursprgl. 7. Tag im 7. Monat des Mondkalenders), einem Fest, an dem die Wiedervereinigung zweier Liebender gefeiert wird (die Sterne Wega im Sternbild Leier und Altair im Sternbild Adler symbolisieren nach alter chinesischer Legende den Rinderhirten Hikoboshi und die Weberin Orihime), gemeinsam mit zwei jungen Priestern und einem Novizen die alte Frau, von der er gehört hat, dass sie sich gut mit der Poesie auskennen solle. Beide versinken in ein Gespräch über Frauen und die Dichtkunst, während dem Komachi zu erkennen gibt, wer sie ist. Sie möchte jedoch nicht mit den Priestern und dem Novizen Tanabata verbringen oder ihnen ihre Kunst demonstrieren. Da beginnt der Novize zu tanzen, und, angesteckt von seinem Eifer, tanzt auch sie, bevor sie ganz offen zugibt, Komachi zu sein und sich für ihre Scham schilt.

#### 86 – Seiganji Der Gelübde-Tempel

Kanonisches Nō, Kanze Zeami (1363–1443) zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 179 (III. Gruppe). FOARD 1980 hat sich eingehend mit diesem Nō beschäftigt und Teilübersetzungen angefertigt.

*Handlung:* Wie während eines Gebets angewiesen, verteilt Ippen Shōnin auf dem Gelände des Seigan-Tempels Talismane. Eine Frau kommt darüber mit ihm in ein Gespräch und ist erfreut, als er ihr erklärt, allein die Worte „namu amida buttsu“ würden den Menschen erlösen, wenn er sie nur ernst meine. Sie heißt ihn, die acht Silben auf seine Hand zu schreiben und in der Haupthalle zu beten, bevor sie über dem Grab Izumi Shikibus verschwindet. Als er in die Halle eintritt, steigt der Amida Buddha herab, umringt von Bodhisattvas und neben Izumi Shikibu, der Bodhisattva von Gesang und Tanz, die ihm die Geschichte des Seigan-Tempels erzählt.

#### 87 – Seikan no Eki Die Schlacht von Seonghwan

Shinsaku Nō von Kaiser Mutsuhito (1852–1912), am 20. Oktober 1896 von Umewaka Minoru I. (1828–1909) uraufgeführt, Gesang von Umewaka Minoru I. Dieses Nō spielte nur er, denn er betrachtete es als persönliches Geschenk des Kaisers.

*Erklärung des Titels:* Die Schlacht von Seonghwan vom frühen Nachmittag des 28. Juli bis zum Morgen des 29. Juli 1894 eröffnete den Chinesisch-Japanischen Krieg, denn der Rückzug der zahlenmäßig unterlegenen chinesischen Truppen (3500 gegenüber 4000 Soldaten auf japanischer Seite) in Richtung Pjöngjang ermöglichte den japanischen die Festigung ihrer Stellung in Seoul. Bereits im Juni hatten sie den koreanischen König Kojong (1852–1919) und seine Familie gefangen genommen, die die chinesische Intervention im Donghak-Aufstand begrüßten, und mit der Einrichtung einer neuen, pro-japanischen Regierung begonnen. Diese



war am 25. Juli vereidigt worden. Erst nach der Schlacht erklärten China und Japan einander offiziell den Krieg.

### 88 – Semimaru

Kanonisches Nō, Kanze Motomasa (†1432) zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 409 (IV. Gruppe) und the-noh.com. Übersetzungen bei <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/noh/index.html> (engl.: Keene), TYLER 1992 (engl.).

*Erklärung des Titels:* Semimaru ist der Tsure in diesem Nō, ansonsten s. Handlung.

*Handlung:* Semimaru ist ein kaiserlicher Prinz und blind. Der Kaiser hat ihn von seinem Hof verbannt und scheren lassen, um anzuzeigen, dass die Schandtaten, die zu diesem Schritt geführt haben, einem früheren Leben angehören. Semimaru erkennt das an und spielt seine Laute. Zu dieser Zeit befindet sich auch seine wahnsinnige Schwester Sakagami im Gebirge von Ōsaka und erkennt ihn am Klang seiner Laute. Gemeinsam schwelgen sie in Erinnerungen, bevor sie ihn verlassen muss.

### 89 – Shakkyō Die Steinbrücke

Kanonisches Nō, unbekannter Verfasser. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 609 (V. Gruppe) und the-noh.com.

*Handlung:* Der Mönch Jakushō begegnet auf seinen Reisen durch China und Indien an einer Brücke am Berg Shōryōzen einem jungen Holzarbeiter. Der Reisende erklärt ihm, das Land auf der anderen Seite der Brücke sei das Reine Land der buddhistischen Lehre und der Weg beschwerlich und lang. Darauf meint der Junge, wenn er an der Brücke bleibe, werde er ein Wunder erleben, und verschwindet. Tatsächlich kommen von der anderen Seite einer oder mehrere Löwen herüber (je nach Fassung) und tanzen den Löwentanz für den Wartenden. Sie sind in diesem Fall Botschafter des Reinen Landes.

Dieses Nō ist in manchen Nō-Schulen ein Etappenstück.

### 90 – Shari

Kanonisches Nō, unbekannter Verfasser. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 610 (V. Gruppe).

*Erklärung des Titels:* Shari ist der Zahn Buddhas, den der Dämon Sokushitsuki gestohlen hat.

*Handlung:* Der Dämon Sokushitsuki hat den Zahn Buddhas (Busshari) gestohlen und wird deswegen von der Schutzgottheit der Lehren Buddhas, Idate, bekämpft.

Im Juni 2008 inszenierte Nomura Mansai II. (\*1966) „Shari“ in überarbeiteter Fassung neu. Mir ist nicht klar, ob es sich um ein Shinsaku Nō handelt.

### 91 – Shibata

Eines der zehn Taikō Nō aus der Feder Ōmura Yūkos (1536?–1596), des Biografen Toyotomi Hideyoshis (1537–1598).

*Erklärung des Titels:* Shibata Katsuie (1522–1583) war ein General Oda Nobunagas. Gemeinsam mit dessen Sohn plante er die Ermordung Hideyoshis, konnte diese jedoch nie umsetzen. Denn nach dem Tod Oda Nobutadas (1557–1582) durch die Hand Akechi Mitsuhide (1528–1582) kam Hideyoshi ihm zuvor und zwang ihn dazu, Seppuku zu begehen.

**92 – Shibuya Yamanba Monogatari** Die Erzählung von der „Alten vom Berg“ aus Shibuya Shinsaku Kyōgen von Izumi Motoya (\*1974), eine Adaption von „Salome“ (keine Angabe zu der Fassung), am 30. Juli 2003 auf der Staatlichen Nō-Bühne uraufgeführt.

### 93 – Shikōtei Qín Shihuángdi

Shinsaku Nō von Okamoto Akira (\*1949), uraufgeführt 2003. Sprache und Stimme sind hier so dominant, dass Shite und Waki hinter dem Chor zurücktreten, der die Funktion eines Protagonisten für sie übernimmt.

*Erklärung des Titels:* Shikōtei ist der japanisierte Name des chinesischen Kaisers Qín Shihuángdi (259 v. Chr. – 210 v. Chr.), Gründer der Qín-Dynastie.

#### 94 – Shinigami

Shinsaku Kyōgen von Hoashi Masanori, inszeniert von Shigeyama Sennojō II. (1923–2010).  
*Erklärung des Titels:* „Shinigami“ (zusammengesetzt aus den Zeichen für „Tod“ und „Entität“) sind die Geleiter der Toten (Psychopompoi) in der japanischen Mythologie und heute besonders in der Popkultur beliebt, bspw. in den international bekannten und äußerst erfolgreichen Manga/Anime „Death Note“ und „Bleach“, in denen einem oder mehreren Shinigami je eine zentrale Rolle zukommt.

#### 95 – Shiranui Meeresleuchten

Shinsaku Nō (nach SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006) von Ishimure Michiko (\*1927), im Juli 2002 in Tōkyō von Umewaka Rokurō (\*1948) uraufgeführt, Gesang und Musik von Umewaka Rokurō. Übersetzung bei SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 245–253.

*Handlung:* Der Bodhisattva der Endzeit (ein Totengräber, Waki) ruft die Kinder des Drachengottes von dem Purpurnen Berg, Shiranui (sie lebt im Meer, Shite) und Tokowaka (er lebt an Land, Wakizure) herbei, um die Welt der Lebenden zu retten. Denn die Menschen erschaffen „giftiges Zeug“, das Land und Meer bald heillos zerstören wird, wenn sich niemand findet, der dies verhindert. Doch der Bodhisattva kann nur ein Warner sein. Shiranui und Tokowaka hingegen sollen ihr Leben geben, um die „Adern des Lebens“ zu reinigen und so den Fortbestand der Welt ermöglichen. Shiranui ist verzweifelt, weil sie sterben muss und nur zu diesem Zeitpunkt in ihrem Leben ihren Bruder treffen kann. Der Drachengott bittet daher den Bodhisattva der Endzeit, sie in ihrem neuen Leben miteinander zu vermählen, ein Ereignis, das er mit Ch’i, dem chinesischen Ahn der Musik, feiert. Der Bodhisattva entspricht ihrem Wunsch, und aus dieser Verbindung soll die Welt neu geboren werden.

#### 96 – Shōe no Nyonin Die Frau im blauen Gewand

Shinsaku Nō von Toki Zenmaro (1885–1980), uraufgeführt 1943 von Kita Minoru (1900–1986), Gesang und Musik von Kita Minoru. Findet sich heute noch im Repertoire der Kita-Schule.

#### 97 – Shōjō

Kanonisches Nō, unbekannter Verfasser. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BÖHNER 1956 611 (V. Gruppe) und bei the-noh.com. Übersetzung bei POUND/FENOLLOSA 1959.

*Erklärung des Titels:* Shōjō ist eine Flussgottheit des Yangtse, der in diesem Nō in der Gestalt eines Kunden auftritt.

*Handlung:* Der Chinese Kōfū verkauft Spirituosen und wundert sich über einen Kunden, der nie betrunken wird, ganz gleich, wie viel er trinkt. Schließlich gibt er sich als der Flussgott Shōjō zu erkennen und verschwindet. Im Traum wandert Kōfū an den Fluss Yangtse und trinkt gemeinsam mit dem Gott den mitgebrachten Alkohol. Da dieser sich über die Gesellschaft des Spirituosenverkäufers freut, schenkt er ihm einen Krug, dessen Inhalt niemals zur Neige geht. Als Kōfū erwacht, erkennt er, dass er nur geträumt hat, aber den Krug hat er immer noch.

„Shōjō-midare“ bezeichnet eine besondere Form des Stücks „Shōjō“, in der ein „Midare“ genannter Tanz eingebunden wird. Dieser wiederum bildet in einigen Nō-Schulen ein eigenes Etappenstück.

#### 98 – Shōkun

Kanonisches Nō, unbekannter Verfasser. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BÖHNER 1956 613 (V. Gruppe). Übersetzung bei KEENE 1970 (engl.) und WEBER-SCHÄFER 1961 (dt.).  
*Erklärung des Titels:* Shōkun ist der japanische Name einer der vier Schönheiten Chinas, Wang Zhaojuns (zweite Hälfte des 1. Jhd. v. Chr.).

#### 99 – Sōshi arai Komachi Komachi wäscht ein Manuskript

Kanonisches Nō, unbekannter Verfasser. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BÖHNER 1956 184 (III. Gruppe). Übersetzung bei WEBER-SCHÄFER 1961 (dt.).

*Handlung:* Ōtomo no Kuronushi beschuldigt Ono no Komachi (825–900), bei einem Gedichtwettbewerb vor dem Kaiser betrogen zu haben, indem er sein Exemplar des „Man’yōshū“

fälscht, nachdem er sie in der Nacht zuvor belauscht und ihr Gedicht aufgeschrieben hat. Alle glauben ihm, insbesondere, als er ihnen das Werk vorlegt und sich die Zeilen darin finden. Doch Komachi erkennt, dass sie nachträglich eingefügt wurden und der Hofbeamte Tsurayuki trägt dem Kaiser die Bitte an, das „Man'yōshū“ waschen zu dürfen. Dieser stimmt zu, wenn sie der Meinung sei, dadurch ihre Unschuld beweisen zu können. Tatsächlich gelingt es ihr, die frische Tinte zu lösen und der Betrug Kuronushis ist bewiesen. Doch sie erklärt, jeder, der die Dichtkunst so sehr liebe, dass er um ihrer Willen zu betrügen bereit sei, sei ein wahrer Freund der Kunst. Während Kuronushi in Gnade aufgenommen wird, bittet sie die versammelte Gemeinschaft, für sie tanzen zu dürfen.

#### 100 – Shutsujin Abreise an die Front

Shinsaku Nō von Kanze Kiyokado (1867–1911), uraufgeführt von demselben auf dem Kenkin Nō am 3., 4. und 11. November 1894 und später nochmals gespielt, als der Sohn Umewaka Minorus I. (1828–1909) für den Russisch-Japanischen Krieg 1904–1905 eingezogen wurde.

#### 101– Suehirogari oder Suehiro Ein Regenschirm anstelle von einem Fächer

Kanonisches Kyōgen beider Kyōgen-Schulen, in dem der Herr Tarōkaja in die Hauptstadt schickt, um einen Fächer zu kaufen. Dabei verwendet er jedoch ein Wort, das sein Diener nicht kennt (Suehirogari). Ein Schirmverkäufer macht sich das zunutze und überzeugt Tarōkaja davon, dass sein Herr einen alten Schirm möchte. Dessen Beschreibung passt er an alle Kriterien an, die der Diener ihm nennt, so dass dieser ihn zu einem sehr hohen Preis ersteht. Zuguterletzt lehrt er ihn noch Gesang und Tanz, die seinen Herren glücklich machen sollen. Der ist außer sich, als er erkennt, dass Tarōkaja betrogen wurde, Gesang und Tanz lassen ihn das jedoch vergessen und beide singen und tanzen gemeinsam, bevor er ihn für seine Klugheit lobt. Dieses Kyōgen wurde auf dem Tenran Nō zwischen 4. und 6. Juli 1876 vor dem Tennō gespielt.

#### 102 – Sumidagawa Am Fluss Sumida

Kanonisches Nō, Kanze Motomasa (†1432) zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 440 (IV. Gruppe) und bei the-noh.com. Übersetzungen bei TYLER 1992 (engl.) und WEBER-SCHÄFER 1961 (dt.).

*Handlung:* Eine Mutter erreicht auf der Suche nach ihrem jungen, von Sklavenhändlern entführten Sohn den Fluss Sumida und wird von einem Fährmann gegen einen Tanz übergesetzt. Am anderen Ufer findet gerade eine buddhistische Gedächtniszeremonie für einen vor einem Jahr hier gestorbenen Jungen statt, in dem die Mutter ihren Sohn erkennt. Er erscheint ihr während des Gebets, aber als sie ihn berühren will, verschwindet er in seinem Grab. „Curlew River“ von Benjamin Britten basiert auf „Sumidagawa“.

#### 103 – Susugigawa Wäsche am Fluss

Shinsaku Kyōgen von Takechi Tetsuji (1912–1988), Kitagishi Asami, Shigeyama Shime (Sensaku IV., 1919–2013), Shigeyama Sennojō II. (1923–2010) und Shigeyama Sengorō XI. (Sensaku III., 1896–1986), nach einer Shingeki-Vorlage von Iizawa Tadasu (1909–1994) oder, nach eigenen Angaben, Yamazaki Yuichirō und Shigeyama Zenchiku (1883–1965), übersetzt bei LEZZI, Julie A./SALZ, Jonah: „Susugigawa“ (The Washing River). An Instant Classic, in: ATJ 24.1 (2007), 87–104.

*Handlung:* Ein Ehemann leidet sehr unter seiner zänkischen Ehefrau und ihrer Mutter. Beide überhäufen ihn mit Arbeiten im Haushalt, auch solchen, die sie selbst erledigen müssten. Während er in einem Fluss schmutzige Wäsche reinigt, suchen sie ihn mehrmals auf, um ihn zu schelten oder daran zu erinnern, dass er noch viel zu tun habe. Schließlich fordert er sie auf, ihm aufzuschreiben, welche Arbeiten er erledigen müsse. Was sich jedoch nicht auf dem Zettel finde, dafür sei er auch nicht zuständig. Sie fertigen das geforderte Schriftstück an und er steckt es ein. Kurz darauf schwimmt dem Mann einer der Kimonos im Fluss davon. Die Frau will das Gewand retten, fällt jedoch hinein. Während die Schwiegermutter auf den Mann einredet, liest er die Liste mit den Arbeiten vor, die er zu erledigen habe. Darauf findet sich aber nicht, dass er jemanden vor dem Ertrinken retten müsse, also reinigt er weiter die

Schmutzwäsche. Die Schwiegermutter verspricht ihm, er werde der Hausherr sein, wenn er nur ihre Tochter rette. Mit ihrem Stock gelingt es ihm, sie herauszuziehen, aber die Ehefrau denkt nicht daran, sich ihm zu fügen, sondern greift den Knüppel und schlägt damit nach ihm und jagt ihn von der Bühne, nachdem sie versehentlich ihre Mutter umgeworfen hat. Diese nimmt die Liste und knüllt sie zusammen und wirft sie fort.

Befindet sich noch im Repertoire der Shigeyama Sengorō-Zweigschule.

#### 104 – Takahime Die Falkenprinzessin

Shinsaku Nō von Yokomichi Mario (1916–2012), 1967 uraufgeführt, nach der Vorlage von William B. Yeats' (1865–1939) „At the Hawk's Well“ (1916), Choreographie von Spielern der Kanze-Schule, unter Mitwirkung von Asai Fumiyoshi (Kanze-Schule), Seo Kikuji (später Sakurama Kinki, \*1940, Konparu-Schule) und Awaya Yoshio (\*1949, Kita-Schule), bis heute gespielt und reinszeniert vom Tessenkai, einer Spielgruppe der Kanze-Schule.

Mehr zu diesem Shinsaku Nō auf Seite 323 (Kap. 9.3.4).

#### 105 – Takasago

Kanonisches Nō, Kanze Zeami (1363–1443) zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 64 (I. Gruppe). Übersetzungen bei <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/noh/index.html> (engl.: Tyler) und WEBER-SCHÄFER 1961 (dt.). GARDNER 1992 hat sich eingehend mit diesem Nō beschäftigt und Teilübersetzungen angefertigt.

*Erklärung des Titels:* Takasago ist der Ort, an dem eine der beiden Kiefern steht, und an dem dieses Stück beginnt.

*Handlung:* Eine Gruppe von Priestern begegnet einem alten Ehepaar. Tomonari, der Hohepriester, fragt sie, wie die Kiefer in Takasago ein Zwilling von der Kiefer in Sumiyoshi sein könne, wie es die Legende im „Kokinshū“ will. Sie antworten, auch sie seien aus diesen beiden Orten und kämen zueinander, um sich zu sehen. Schließlich stellt sich heraus, dass die beiden die Geister der Kiefern sind und der alte Mann verspricht, sie in Sumiyoshi zu treffen, bevor er mit einem Schiff in See sticht, um heimzusegeln. Zwar zögert der Hohepriester, aber er folgt ihm und erfährt, dass die beiden zugleich die Kami von Takasago und Sumiyoshi sind. Er tanzt für sie und singt von ihrem Schicksal.

#### 106 – Tamura

Kanonisches Nō, Kanze Zeami zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 107 (II. Gruppe). Übersetzung bei POUND/FENOLLOSA 1959 (engl.) und WEBER-SCHÄFER 1961 (dt.).

*Erklärung des Titels:* Tamura beschreibt den Ort, an dem das Stück spielt, und den Geist, der erscheint.

*Handlung:* Ein Mönch besucht den Kiyomizu-Tempel in Kyōto und fragt einen jungen Kehrer nach dessen Geschichte. Dieser erzählt ihm, Saka no Ue no Tamuramaru habe ihn gegründet. Nachdem der junge Kehrer in der Tamura-Halle verschwunden ist, taucht ein Bewohner der Stadt auf und erklärt dem Mönch, dass er in ihm den Geist Tamuramarus gesehen habe. Hierauf betet der Mönch das Lotus-Sutra und vor ihm erscheint der Geist des Kriegers Tamuramaru, der ihm von seiner Schlacht gegen eine Gruppe Aufständischer im Namen des Kaisers berichtet. Bevor Tamuramaru sich zurückzieht, preist er Kannon (Guanyin).

#### 107 – Tanikō Der Wurf ins Tal

Kanonisches Nō, Konparu Zenchiku (1405–1470) zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 625 (V. Gruppe). Übersetzungen bei KEENE 1970, WALEY 1921 (engl.)

*Handlung:* Ein Lehrer im Tempel begibt sich mit einer Gruppe Gläubiger auf eine Pilgerreise und besucht vor seiner Abreise einen seiner Schüler, der ihn bittet, mit ihm kommen zu dürfen. Der Lehrer gibt schließlich nach und nimmt ihn mit sich. Nachdem sich der Junge von seiner Mutter verabschiedet hat, ziehen die beiden in ein Gebirge, wo der Junge krank wird und die Pilger fordern, ihn gemäß den Regeln ihres Ordens den Berg hinabzuwerfen. Der Lehrer wehrt sich dagegen, er lügt sogar und ist bereit, die Regeln der Gemeinschaft zu brechen, um ihn zu schützen, muss sich aber schließlich fügen. Gemeinsam rufen die Pilger

den Geist ihres Gründers, als sie sehen, wie sehr das Geschehene den Lehrer mitnimmt, und dieser erklärt, Buddha werde ihn wieder beleben.

Dieses Stück war die Vorlage für Bertolt Brechts „Jasager“ und „Neinsager“ (s. OBA Masaharu: Bertolt Brecht und das Nō-Theater. Das Nō-Theater im Kontext der Lehrstücke Brechts, Frankfurt/Main u. a. 1984).

### 108 – Tanka

Shinsaku Nō aus dem Jahr 1983, inszeniert von der Yonin no Kai („Vier Personen-Gruppe“), in der Yamamoto Tōjirō IV. (\*1937), Fujima Kōko (Kanjūro VII., Buyō-Tänzer), Yoshizumi Kosaburō (Nagauta-Sänger) und Umewaka Rokurō (\*1948) sich zusammengetan hatten, um neue Stücke aufzuführen. Aufgrund der Gruppenzusammensetzung muss fraglich bleiben, ob es sich bei „Tanka“ wirklich um ein Shinsaku Nō handelt, ich bin der Forschung gefolgt, ohne das Stück zu kennen.

*Erklärung des Titels:* Tanka bilden die reimlose poetische Form der gesungenen Monologe in einem Nō, bestehend aus 31 Moren. Das ist nicht weiter verwunderlich, weil sich Nō um eines oder mehrere Zitate aus Schriften wie dem „Man'yōshū“ (dt. „Sammlung der Zehntausend Blätter“) gruppieren, in dem Tanka-Dichtung dominiert, und diese in den restlichen, dem Stück eigenen Text, eingearbeitet werden.

### 109 – Tanuki no Hara Tsuzumi Die Bauchtrommel des Tanuki (Marderhund)

Kanonisches Kyōgen beider Kyōgen-Schulen, in dem ein Jäger ausgeht, um zu jagen. Er findet jedoch nur eine Nonne auf dem Heimweg zu ihrem Tempel. Sie hält ihm einen Vortrag über die Strafe für das Töten von Lebewesen und er verspricht ihr, es nie wieder zu tun. Später findet er sie wieder, als sie sich vor dem Bellen eines Hundes versteckt, und erkennt in ihr ein Tanuki-Weibchen. Er will sie töten, aber sie fleht ihn an, sie um ihrer Kinder willen zu schonen. Ergriffen willigt er ein, aber nur unter der Bedingung, dass sie ihre Bauchtrommel für ihn spielt. Während der Darbietung ändert er erneut seine Meinung und jagt sie von der Bühne. Die Fassungen der Izumi- und der Ōkura-Schule unterscheiden sich nur hinsichtlich der Motivation für das Tanuki-Weibchen, ihren Bau zu verlassen: sie sucht nach ihrem Mann (Izumi) oder nach Futter für ihre zahlreichen Kinder (Ōkura).

In der Shigeyama Sengorō-Familie der Ōkura-Schule bleibt die Kenntnis von „Tanuki no Hara Tsuzumi“ den Iemoto vorbehalten und dient daher der Designation eines Nachfolgers.

### 110 – Tenko Die himmlische Trommel

Kanonisches Nō, Kanze Zeami (1363–1443) zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei Böhner 1956 450 (IV. Gruppe). Bethe/Emmert haben es im Rahmen ihrer Reihe „Noh Performance Guides“ zwischen 1992 und 1997 kommentiert und synoptisch in allen kanonischen Fassungen veröffentlicht.

*Handlung:* Der Kaiser von China bestellt einen Mann namens Ōhaku zu sich, dessen Sohn Tenko er hat töten lassen, weil dieser sich geweigert hatte, seine himmlische Trommel (jap. „Tenko“) für ihn zu spielen. Zu seiner Betrübnis kann niemand bei Hof die Trommel zum Klingen bringen, weshalb er nun Ōhaku bittet, es zu versuchen. Tatsächlich entlockt dieser dem Instrument einen Ton, woraufhin der Kaiser ihn reich belohnt nach Hause schickt und eine Gedächtniszeremonie für den Sohn abhalten lässt. Tenko erscheint und tanzt.

### 111– Tōjin Zumō Chinesisches Sumo/Ringkampf mit Chinesen

Kanonisches Kyōgen beider Kyōgen-Schulen, in dem ein japanischer Sumō-Ringer am Hof des chinesischen Kaisers sich nach der Heimat sehnt und seinen Herrn bittet, ihn aus seinen Diensten und nach Japan zu entlassen. Der Kaiser stimmt zu, unter der Bedingung, dass er ein letztes Mal ringen möge. Der Sumō-Ringer bezwingt nacheinander alle Chinesen, die gegen ihn antreten und zum Schluss den Kaiser persönlich.

Dieses Stück wird nur selten aufgeführt, weil zu viele Spieler auf der Bühne stehen.

Miyake Tōkurō IX. (1901–1990) von der Izumi-Schule inszenierte zwischen 1955 und 1971 mehrere Fukkyoku Kyōgen, u. a. „Tōjin Zumō“. Bedauerlicherweise ist mir nicht bekannt, inwiefern sich diese Fassung von der kanonischen unterscheidet.

### 112 – Tōru

Kanonisches Nō, Kanze Zeami zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 629 (V. Gruppe) und bei the-noh.com. Übersetzung bei YASUDA 1989 (engl.).

*Erklärung des Titels:* Minamoto no Tōru (822–895), die Shite-Rolle, wird häufig als Vorbild für Hikaru Genji aus dem „Genji Monogatari“ (dt. „Erzählung des Prinzen Genji“) genannt. Er war der Enkel von Kaiser Saga (786–842).

*Handlung:* Ein Wanderpriester begegnet an einem Landhaus in Rokujō-kawara einem alten Salzgänger. Dieser erzählt ihm, dass Minamoto no Tōru hier einst die Landschaft der Shio-gama-Bucht in Chika in der Provinz Mutsu habe nachbilden lassen. Er habe verfügt, dass auch nach seinem Tod Salzwasser hierher getragen und in der Sonne trocknen gelassen werde. Der alte Mann, der sich später als der Geist Tōrus zu erkennen gibt, schildert dem Priester die herrliche Landschaft, die er hierher habe bringen lassen wollen. Schlussendlich erscheint der Geist vor dem Priester und tanzt unter dem Mond bis in das Morgengrauen. Dann verschwindet er.

Im Juni 2008 inszenierte Nomura Mansai II. (\*1966) „Tōru“ in überarbeiteter Fassung. Mir ist nicht klar, ob es sich um ein Shinsaku Nō handelt, zur eigenen Lektüre: BIRMINGHAM 2008.

### 113 – Toyokuni-mōde Pilgerfahrt zu Toyokuni

Eines der zehn Taikō Nō aus der Feder Ōmura Yūkos (1536?–1596), des Biografen Toyotomi Hideyoshis (1537–1598), das nach dessen Tod aufgeführt wurde (nach 1598). Toyokuni (oder Hōkoku) Daimyōjin (dt. „Leuchtende Gottheit des Reichtums des Landes“) ist der Hideyoshi in diesem Stück postum verliehene göttliche Ehrentitel. Bereits 1599 wurde Hideyoshi zu Ehren der Toyokuni-Tempel in Kyōto errichtet, zu dem in diesem Stück gepilgert wird.

### 114 – Tsuchigumo Die Erdspinne

Kanonisches Nō, unbekannter Verfasser. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 631 (V. Gruppe); gespielt in der Hōshō- und der Konparu-Schule. Übersetzung bei WEBER-SCHÄFER 1961 (dt.).

*Erklärung des Titels:* Tsuchigumo, die Erdspinne, ist ein mächtiger Dämon (jap. „Oni“), zugleich jedoch eine abwertende Bezeichnung für nicht der kaiserlichen Macht unterworfenen Bewohner von Erdbehauungen und Höhlen, die auf den Befehl des legendären Kaisers Jinmu (herrschte angeblich im 7. Jahrhundert vor Christus und stammte von der Sonnengöttin Amaterasu ab) und Ahnherrn des japanischen Kaiserhauses ausgelöscht wurden. Eine erste Strafexpedition führt die Gesandten des Kaisers an den Katsuragi in der Provinz Nara, wo das Finale von „Tsuchigumo“ spielt, die Konfrontation mit der Erdspinne. Minamoto no Raikō (oder Yorimitsu, 948–1021), dessen Gefolgsmann Hitorimusha in diesem Stück den Dämon erschlägt, war Hauptmann der kaiserlichen Garde und führte für die Fujiwara-Regenten v. a. militärische Aufträge aus, die diese aufgrund ihrer Position nicht selbst in Angriff nehmen konnten.

*Handlung:* Minamoto no Raikō aus der Familie der Minamoto ist der Held zahlreicher japanischer Legenden, bspw. um Sakata no Kintoki, um den Dämonenkönig Shuten-dōji oder die Erdspinne. In dieser Fassung leidet er an einer unbekannten Krankheit, als er von einem Priester aufgesucht wird, der ihn mit Netzen bewirft, um ihn zu fangen. Raikō kann ihn vertreiben, aber nicht besiegen. Sein Vasall Hitorimusha will dies für ihn übernehmen und zieht mit seinen Männern an den Katsuragi, um die Erdspinne, einen mächtigen Dämon, der den Anschlag auf Raikō verübt hat, zu töten. Diese Tat ändert den Namen seines Schwertes Hizamaru in Kumokiri (dt. „Spinnentöter“), wie Raikō ihm vom Krankenbett aus prophezeit hat. „Tsuchigumo“ wurde auf dem Tenran Nō vom 4. bis 6. Juli 1876 aufgeführt.

### 115 – Tsunemasa

Kanonisches Nō, Kanze Zeami (1383–1443) zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 115 (II. Gruppe), Übersetzungen bei <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/noh/index.html> (engl.: Pound, Waley) und WEBER-SCHÄFER 1961 (dt.).

*Erklärung des Titels:* Taira no Tsunemasa ist der Shite in diesem kurzen Nō.

*Handlung:* Sozu Gyōkei, der Hüter des Ninna-Tempels in Kyōto, bringt dem jüngst gefallenem Günstling des Kaisers, Taira no Tsunemasa, dessen „Laute der Grünen Hügel“ anstelle von einem Trankopfer dar, in der Hoffnung, ihn dazu zu bewegen, vor ihm zu erscheinen. Tatsächlich kommt der Geist in den Tempel und spielt noch ein letztes Mal die Laute, die ihm der Kaiser geschenkt hat, gemeinsam mit den Mönchen, bevor er nach Mitternacht im Fackellicht verschwindet. Es bleibt unklar, ob er erlöst wurde, aber angesichts der Ausrufe der Priester, sie sähen ihn in seinem Blut, das er vergossen habe, und dem melancholischen Grundton des Stücks, erscheint dies unwahrscheinlich.

#### 116 – Tsurigitsune Der Fuchsfang

Kanonisches Kyōgen beider Kyōgen-Schulen, in dem ein Fuchs, der den Nachstellungen eines Fallenstellers als Einziger seiner Familie entkommen ist, beschließt, diesen von seinem Tun abzubringen und sich in dessen Onkel verwandelt. Den Ratschlägen, die dieser gibt, so weiß der Fuchs, folgt der Fallensteller immer auf das Wort. Zwar muss er in der ungewohnten Gestalt einige Schwierigkeiten überwinden, als er mit dem Fallensteller spricht, aber er kann ihn schließlich davon überzeugen, die Fallenstellerei aufzugeben. Resignierend wirft der Mann die Falle aus dem Fenster. In dieser verfängt sich der Fuchs, nachdem er sich aus dem Haus zurückgezogen hat, kann jedoch knapp entkommen. Derweil haben sich bei dem Fallensteller Zweifel an seinem „Onkel“ geregt, dessen Verhalten ihm merkwürdig erscheint. Er geht und sieht, dass die Falle, die er aus dem Fenster geworfen hat, ausgelöst wurde – und weiß, dass der Fuchs ihn hereingelegt hat. Daher stellt er eine weitere auf und versteckt sich. Der Fuchs wird wieder gefangen, aber als der Fallensteller aus dem Gebüsch stürmt und ihm mit einem Knüttel übel zusetzt, gelingt dem Tier die Flucht.

„Tsurigitsune“ zeichnet sich durch lange (und anspruchsvolle) pantomimische Passagen aus. Daher ist es das Abschlussstück der Ōkura-Schule.

Dieses Kyōgen wurde im Rahmen des Tenran Nō zwischen 4. und 6. Juli 1876 vor dem Tennō gespielt.

Übersetzung bei MORIOKA/SASAKI 1997.

#### 117 – Tsuru Der Kranich

Shinsaku Nō von Toki Zenmaro (1885–1980), uraufgeführt 1959 von Kita Minoru (1900–1986), Gesang und Musik von Kita Minoru, bis heute im Repertoire der Kita-Schule.

#### 118 – U no Ha Die Federn des Kormorans

Frühes Nō der Kanze-Truppe (nach Zeami), gespielt im mittleren 15. Jahrhundert, nicht mehr im Repertoire, keine mir bekannten Fukkyoku-Fassungen.

1441 wurde Ashikaga Yoshinori (1394–1441) während einer Aufführung von „U no Ha“ durch Kanze On'ami (1398–1467) in der Residenz Akamatsu Mitsusukes (1381–1441) ermordet.

#### 119 – Ume Pflaumenblüte

Kanonisches Nō, Kanze Motoakira (1722–1774) zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 192 (III. Gruppe). Kanze Motoakira nahm „Ume“ angeblich in den Kanon auf, weil er es gemäß den Anweisungen Kanze Zeamis (1383–1443) geschrieben hatte, nicht aufgrund seiner Bedeutung oder Kunstfertigkeit.

#### 120 – Utsubōzaru Ein Affe für den Köcher

Kanonisches Kyōgen beider Kyōgen-Schulen, in dem ein Daimyō auf der Jagd einem Spielmann und seinem Affen begegnet. Das Fell des Affen gefällt dem Daimyō so gut, dass er es für seinen Köcher möchte, aber der Spielmann lehnt ab. Darauf droht der Daimyō, sie beide zu töten, was den Spielmann dazu bewegt einzulenken. Er bittet sich lediglich einen Moment Geduld aus, um sich von seinem Gefährten zu verabschieden und darum, ihn selbst erschlagen zu dürfen, ohne dass das Fell beschädigt werde. Der Affe versteht den Hieb seines Besitzers jedoch falsch und beginnt, den Pfeil wie ein Ruder zu

bewegen, was den Spielmann zu Tränen rührt, weil er, wie er dem Daimyō erzählt, den Affen über die Jahre lieb gewonnen habe wie seinen Sohn. Das bewegt den Daimyō so sehr, dass er davon absieht, sie zu töten. Zum Dank tanzt der Affe für ihn und er tanzt mit ihm, während er sich langsam seiner Statussymbole entledigt.

Ebenso wie „Iroha“ [44] handelt es sich bei diesem Kyōgen um ein Etappenstück, mit dem junge, angehende Kyōgenkata ihre Bühnenkarriere beginnen, in diesem Fall in der Izumi-Schule. Sie spielen es gemeinsam mit ihrem Lehrer und nicht selten einem Verwandten.

Übersetzung bei KENNY 1989.

#### 121 – Washi Der Adler

Shinsaku Nō von Kanze Kiyokado (1867–1911) und Ōwada Takeki (1857–1910), Musik und Tanz von Kiyokado, geschrieben unter Zeitdruck, uraufgeführt am 21. März 1904, jedoch gekürzt und später wegen des Zeitdrucks öffentlich mehrfach kritisiert. Das Stück überzeugete nicht.

*Handlung:* Ein Bote des chinesischen Kaisers reist an den Chōhakuzan (chin. Cháng báí shan), einen Berg in der Mandschurei. Dort angekommen, begegnet er einem Einsiedler, der ihm von einem See erzählt, an dessen Ufer der Nationalheld und Gründer der Mandschu-Dynastie, Aishin Kakura (chin. Aishin Gioro), im Schoß einer Fekulen (Himmelsfee) aus einer Frucht geboren worden sein soll. Aishin sei damals beauftragt worden, dem Land Friede und Einheit zu bringen. Doch heute bedrohe Russland seinen Nachlass und es sei am Kaiserreich Japan, ihn zu bewahren. Der Adler, der Russland in diesem Stück repräsentiert, bedrängt die Fekulen und kann nur von Minamoto no Yoshitsune vertrieben werden, dem japanischen Nationalhelden, der sich hier als die Reinkarnation eines mandschurischen Nationalhelden, nämlich Dschingis Khans, vorstellt. Japan steht somit in einer Reihe mit Aishin Kakura und Dschingis Khan.

#### 122 – Yabu no Naka Im Gebüsch

Shinsaku Nō, eine Bearbeitung der gleichnamigen Erzählung von Akutagawa Ryūnosuke (1892–1927), erschienen 1922, in der der Mord an dem Samurai Kanazawa no Takehiro aus drei Perspektiven geschildert wird, unter anderem der des Geistes von Takehiro, 1997 von Umewaka Rokurō (\*1948) uraufgeführt.

#### 123 – Yamanba Das alte Weib vom Berg

Kanonisches Nō, Kanze Zeami (1383–1443) zugeschrieben; Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 636 (V. Gruppe) und the-noh.com, genauere Teilanalyse bei BETHE/BRAZELL 1978, Übersetzung bei BRAZELL 1998.

*Erklärung des Titels:* Yamanba (oder Yamauba) ist ein Yōkai (in diesem Fall übersetze ich es mit Gruselgestalt, aber Yōkai sind mehr als das) mit der Gestalt der alten Frau und gehört in die japanische Sagenwelt, ein meist übelwollendes übernatürliches Wesen, das einen zweiten Mund unter dem zerzausten Haar verbirgt, ein Zeichen für seine Gefräßigkeit, mit der Yamanba kleine Kinder verschlingt.

*Handlung:* Eine Tänzerin aus der Hauptstadt namens Hyakuma Yamanba pilgert mit ihrem Gefolge an den Zenkō-Tempel. Sie ist berühmt für ihre Darstellung der Gruselgestalt Yamanba. In den Bergen treffen die Reisenden auf eine Gastwirtin, die sie bittet, für sie zu singen, weil sie Hyakuma Yamanba erkenne. Sie unterbricht sie jedoch und offenbart sich selbst als die wahre Yamanba. Mit der Bitte, auf den Einbruch der Nacht zu warten, verschwindet sie und kehrt schließlich in ihrer Gruselgestalt wieder, um von ihrem hohen Alter und dem Werden und Vergehen der Welt zu singen. Hier klingt buddhistische Philosophie an, auf die ich an dieser Stelle nicht näher eingehen möchte. Stattdessen empfehle ich die Lektüre von BETHE/BRAZELL 1978, deren Textanalyse hervorragend ist. Abschließend erklärt Yamanba, die Reisenden könnten umkehren und bittet sie, ihre Geschichte weiterzuerzählen.



#### 124 – Yase Gaeru Der knochige Frosch

Shinsaku Kyōgen von Konishi Jinichi, 1953 von Nomura Mansaku II. (\*1931) und Nomura Mannojo IV. (\*1929/1930) aus dem Kanja Kai uraufgeführt. „Yase Gaeru“ war nur eine in einer ganzen Reihe von Aufführungen der Nomura-Geschwister, mit denen diese in den 1950er Jahren den Nōgaku Kyōkai herausforderten und den Kyōgen-Boom befeuerten. Die jüngeren Spieler nutzten die neu gewonnenen Freiheiten in einer Weise, wie sie die älteren nicht erwartet hätten – und bei der Uraufführung von „Yase Gaeru“ standen sie dieser Entwicklung noch fördernd oder ratlos gegenüber, eine Einstellung, die sich rasch ändern würde. Mehr findet sich auf den Seiten 326–328 (Kap. 9.3.4).

#### 125 – Yoroboshi Der müde Junge

Kanonisches Nō, Kanze Motomasa (†1432) zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 483 (IV. Gruppe).

*Handlung:* Takayasu no Michitoshi hat seinen Sohn verstoßen, nachdem er einige Lügen über ihn gehört hat, erfährt jedoch später von der Täuschung und ist betrübt. Er kehrt in den Tennō-Tempel ein, um den Armen zu spenden und für seinen Sohn zu beten. Vater und Sohn begegnen einander im Tempel, erkennen sich nicht sofort, werden aber am Ende glücklich vereint.

#### 126 – Yōrō

Kanonisches Nō, Kanze Zeami (1383–1443) zugeschrieben. Szene-für-Szene-Beschreibung findet sich bei BOHNER 1956 77 (I. Gruppe) und auf the-noh.com.

*Erklärung des Titels:* Yōrō ist der Name, den der Holzarbeiter und seine Frau dem Wasserfall gegeben haben. Es bedeutet „der sich um die Älteren kümmert“ oder „der sich der Älteren annimmt“ und bezieht sich auf seine deren Lebenswillen stärkenden Wunderkräfte.

*Handlung:* Kaiser Yūryaku (418–479) hat von einer Wunderquelle gehört und schickt jemanden, um diese Gerüchte zu untersuchen. Der Gesandte begegnet an besagtem Ort einem alten Holzarbeiter, der ihm die Geschichte von dem Fund der Quelle erzählt. Denn es war sein Sohn, der den Wasserfall entdeckte und ihnen vom dem Wasser zu trinken gab. Daraufhin fühlten sie sich besser, erfrischt und belebt. Deswegen nannten sie den Wasserfall „Yōrō no Taki“ (dt. „Wasserfall, der sich der Älteren annimmt“). Nachdem er einige Erzählungen über den Zusammenhang von Langlebigkeit und Wasser gehört hat, kehrt der Gesandte zurück und erstattet dem Kaiser Bericht. Unvermittelt erscheint ein Kami, der erklärt, er sei eine Inkarnation von Yōryū Kannon und tanzt, um den Frieden zu segnen.

#### 127 – Yoshino-mōde Pilgerfahrt nach Yoshino

Eines der zehn Taikō Nō aus der Feder Ōmura Yūkos (1536?–1596), des Biografen Toyotomi Hideyoshis (1537–1598). Toyotomi Hideyoshi beschreibt seine Kirschblütenbeschau im berühmten Garten des Schreins von Yoshino (hier wachsen mehrere Tausend Kirschbäume). Zuvor waren er und sein Gefolge an diesen Ort gereist und hatten selbst die Eindrücke aufgenommen und in Gedichten niedergeschrieben. Diese Handlung wurde in dem Stück wiederholt, setzte jedoch nicht die Dichter, sondern Hideyoshi in das Zentrum der Betrachtung. Mehr zu „Yoshino-mōde“ und seiner tieferen Bedeutung im Shintō-Kontext findet sich bei BROWN 2001 122.

#### 128 – Yumedono Pavillon der Träume

Shinsaku Kyōgen, geschrieben von Toki Zenmaro (1885–1980), inszeniert und uraufgeführt vor 1945 von Kita Minoru (1900–1986). Wird auch heute noch in der Kita-Schule gespielt.

#### 129 – Yumiya Tarō Der Junge mit Pfeil und Bogen

Kanonisches Kyōgen der Izumi-Schule, in dem eine Gruppe junger Männer sich bei einem Gastgeber (Ado) trifft und über einen aus ihrer Mitte sprechen, Tarō (Shite), der später kommt. Tarō ist ein Feigling, aber trägt immer Bogen und Köcher bei sich und erzählt, er sei ein großer Jäger. Weil sie ihn ärgern wollen, beschließen sie, den heutigen Tag Gruselgeschichten zu erzählen. Sie enden mit einer Geschichte über einen Dämon in einem Baum,

während der Tarō vor Schreck das Bewusstsein verliert, aber vorgibt, nur eingeschlafen zu sein. Hierauf schlägt der Gastgeber ihm vor, genau dasselbe zu tun wie der Protagonist in der Geschichte, und zwar, einen Fächer in einem Baum draußen aufzuhängen. Wenn er das tun wolle, solle er jede Menge Geld erhalten. Tarō sagt, er sei mutig genug und geht los. Derweil verkleidet sich der Gastgeber als Dämon und steigt in den Baum. Tarō hat sich ebenfalls verkleidet, und als die beiden sich sehen, fallen sie beide in Ohnmacht. Tarō erwacht jedoch zuerst und versteckt sich, als die anderen auftauchen und den Gastgeber finden. Dieser erzählt von seiner Begegnung mit dem Dämon, was sie sehr verunsichert. Schließlich springt Tarō aus seinem Versteck und jagt sie von der Bühne.

OMT benutzte für „Kimonodameshi“ die Fassung der Izumi-Schule nach Don Kenny.

### 130 – Yūzuru Kranich des Zwielflichts

Shinsaku Kyōgen nach einem gleichnamigen Roman von Kinoshita Junji (1914–2006), Bühnenfassung von Kinoshita Junji, Shigeyama Sennojō II. (1923–2010), Takechi Tetsuji (1912–1988) und Yamada Shōichi (\*1925), uraufgeführt im Januar 1954, inszeniert von Takechi Tetsuji im Rahmen des dreitägigen Events „Nō Kyōgen no Yōshiki ni Yoru Sōsakugeki no Yūbe“ (dt. „Ein Abend mit kreativen Stücken im Stil von Nō und Kyōgen“) im Shinbashi Enbujō in Tōkyō, unter Mitwirkung von Nomura Mansaku II. (\*1931), Nomura Mannojo IV. (\*1929/1930), Katayama Hirotarō (später Kuroemon IX., 1930–2015) und Shigeyama Sennojō II., Gesang und Musik von Katayama Hirotarō, jedoch westlicher Chor, Noten bearbeitet und für Stimmlagen transkribiert von Dan Ikuma (1924–2001), Melodie von einer Komabue (dt. „Koreanische Flöte“). Trotz der Beteiligung traditioneller Spieler galt das Stück als Shingeki mit traditionellen Elementen.

„Yūzuru“ ist eine Adaption des japanischen Märchens „Tsuru no Ongaeshi“ (dt. „Der dankbare Kranich“), in dem ein Bauer einen verletzten Kranich findet, ihn pflegt und schließlich, ohne es zu wissen, heiratet. Damit es ihm und der Familie besser geht, fertigt der Kranich aus seinen Federn Gewänder an und verkauft sie für gute Preise. Doch der einfältige Ehemann erkennt nicht, dass diese Tätigkeit seine Frau zunehmend schwächt. Daher treibt er sie an, immer mehr zu weben und zu nähen, bis sie zu entkräftet ist, ihre menschliche Gestalt aufrecht zu erhalten und seine Welt verlassen oder sterben muss.

## 2. ÜBERSETZUNGEN

### 2.1 Kyōgen

Sämtliche kanonischen Kyōgen finden sich zusammengefasst und mit Angabe der Spielerzuordnungen bei KENNY 1968. IEZZI 2007 schreibt nicht nur kurz zu der Geschichte der Übersetzung dieser Kyōgen in das Englische, sondern liefert eine Bibliographie mit sämtlichen bis 2007 erschienenen Übersetzungen, alphabetisch nach Stücken geordnet:

IEZZI, Julie A.: „Kyōgen“ in English. A Bibliography, in: ATJ 24.1 (2007), 211–234

Ähnlich strukturiert und umfangreich präsentiert sich diese Webseite der Meiji-Gakuin-Universität, ohne jedoch allzu hilfreich zu sein (immerhin finden sich französische und italienische Fassungen):

<http://www.meijigakuin.ac.jp/~pmjs/biblio/kyogen.html>

Komplett in das Deutsche oder Englische übertragene Kyōgen finden sich in den Bibliotheken deutscher Universitäten erstaunlich selten. Empfehlen kann ich jedoch die Lektüre von KENNY 1989 und MORIOKA, Heinz/SASAKI Miyoko: Die Bühnenkunst des Kyōgen. Neun klassische Kyōgen-Spiele (= OAG Taschenbuch 69), Tōkyō 1997, auf die ich jeweils bei den Beschreibungen verwiesen habe. Beide sind in der Regel in allgemeiner gehaltenen Sammlungen verfügbar. Ergänzend hat Kenny auf seiner Seite

<http://kyogen-in-english.com/plays/>

eine Reihe von Übersetzungen und Kommentaren online gestellt. Sie erscheinen mir nicht

nur nützlich, um mehr über Charakter und Struktur eines Kyōgen zu erfahren, sondern wurden mit dem Ziel angefertigt, im Englischen spielbar zu sein und eignen sich daher v. a. für an eigenen Inszenierungen Interessierte.

## 2.2 Nō

Für das Nō ist mir eine solche Zusammenstellung in Buch- oder Artikelform nicht bekannt, abgesehen von der allgemein gehaltenen Aufführung von Übersetzungen von Nō- und Kyōgen-Stücken im Literaturanhang von LEITER 2006. Online findet sich eine vergleichbare Kompilation hier:

<http://www.meijigakuin.ac.jp/~watson/no/noh-trans.html>. Ergiebiger ist die Seite, wenn die Anzeige asiatischer Schriftzeichen im Browser ermöglicht wird. Auf die Standardwerke von beispielsweise Pound/Fenollosa, Waley und Weber-Schäfer mit einigen Übersetzungen bekannter Stücke habe ich bei den einzelnen Einträgen kurz verwiesen. Hin und wieder finden sich online weniger verlässliche Fassungen ohne Kommentare und häufig ohne Angabe eines Übersetzers.

BRAZELL, Karen: *Traditional Japanese Theatre. An Anthology of Plays*, New York/Chichester 1998

BRESLER, Laurence: Chōboku Soga. A Noh Play by Miyamasu, in: MN 29.1 (1974), 69–81

POUND, Ezra/FENOLLOSA, Ernest: *The Classic Noh Theater of Japan*, New York 1959 (1916)

KEENE, Donald (Übers.): *Twenty Play of the Nō Theatre*, Columbia 1970

TYLER, Royall (Übers.): *Japanese Nō Dramas*, London 1992

DERS.: *Pining Wind. A Cycle of No Plays*, New York 1978

WALEY, Arthur (Übers.): *The No Plays of Japan*, London 1921

WEBER-SCHÄFER, Peter (Übers.): *Vierundzwanzig Nō-Spiele. Ausgewählt und aus dem Japanischen übertragen*, Frankfurt/Main 1961

WEBER-SCHÄFER, Peter: *Ono no Komachi: Gestalt und Legende im Nō-Spiel*, Wiesbaden 1960

YASUDA, Kenneth: *Masterworks of the Noh Theater*, Indiana 1989

Sämtliche Texte von POUND/FENOLLOSA 1959 sind in deutscher Sprache bei HESSEL 1963 einzusehen:

HESSEL, Eva (Übers.): *Nō. Vom Genius Japans*, Zürich 1963 (üb. v. Pound/Fenollosa 1916)

Ansonsten sei hier auf die ausführlichen bibliographischen Hinweise in LEITER 2006 verwiesen.